

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SOPHIE MILCENT

« LE PERSONNAGE FANTASTIQUE FÉMININ :
SURVIVANCE POSTMODERNE D'UN STÉRÉOTYPE.
UNE LECTURE D'*HÉLOÏSE* D'ANNE HÉBERT »

JUILLET 1997

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

À Mathieu

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est le fruit d'un parcours intellectuel qui est aussi parcours de vie. Sur ce chemin, j'ai reçu l'aide d'un grand Inconnu ainsi que le soutien de quelques personnes de bonne volonté. Parmi celles-ci, je tiens à remercier madame Lucie Guillemette qui, à titre de directrice des études avancées, a assuré le suivi de mon dossier et qui, en tant que directrice de recherche, m'a laissée libre de mes choix, m'accordant aussi, à plusieurs reprises, une confiance que je ne croyais pas mériter.

Ma gratitude va aussi à mon mari, Mathieu. En retour du soutien qu'il m'offre à chaque instant et pour la fierté qu'il éprouve à l'égard de mon travail, je lui dédie ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE	ii
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE I - HÉLOÏSE : UN PERSONNAGE STÉRÉOTYPÉ	
1. La notion de stéréotype	10
1.1 Stéréotype ?	11
1.2 Lire la stéréotypie	16
2. Du stéréotype à Héloïse : rétrospective	19
2.1 Archétypes, mythes, stéréotypes	19
2.2 Femmes fatales et vampires femelles	24
2.3 Fins de siècles : de la femme objet/cliché à la femme sujet/métaphore	31
 CHAPITRE II - HÉLOÏSE : UN PALIMPSESTE	
1. Déjà-lu dans <i>Héloïse</i> : aspects fantastiques de l'œuvre	36
1.1 Énoncé fantastique	37
1.2 Énonciation fantastique	40
2. Déjà-lu et autoreprésentation dans <i>Héloïse</i> : aspects postmodernes de l'œuvre	43
2.1 Énonciation postmoderne	44
2.2 Énoncé postmoderne	47
3. Au-delà du stéréotype fantastique : statut, effets et fonctions de la stéréotypie dans <i>Héloïse</i>	61

3.1	Le « ludique »	62
3.2	Un « hyperstéréotype » fantastique	75

CHAPITRE III - *HÉLOÏSE* : UN MANIFESTE

1.	Stéréotype et postmodernité	85
1.1	Une « Écriture stéréotypée » ?	87
1.2	Représentation fantastique et postmodernité	91
1.3	Une écriture déconstructrice	97
2.	« Héloïse »: une œuvre, un personnage simulacre(s)	100
2.1	Une écriture « contre-mythique »	100
2.2	Un manifeste non dogmatique	103
2.3	Un « récit-simulacre »	107

CONCLUSION	113
------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	123
---------------	-----

Aujourd'hui me passionne mais toujours vu d'hier (me passionne ai-je dit?), et c'est ainsi qu'à mon âge le passé devient présent et le présent un étrange et brumeux futur où des garçons en pull-overs et des filles aux cheveux épars boivent leurs cafés crème et se caressent avec une grâce lente de chats ou de plantes.

Julio Cortazar, *Marelle*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1979, p. 102.

INTRODUCTION

Parue en 1980, *Héloïse*¹ est une œuvre quelque peu négligée par la critique. En effet, l'état présent de la recherche révèle que moins de vingt articles ont été rédigés à son propos, études auxquelles s'ajoutent quelques recensions publiées lors de la parution de l'ouvrage.

Il est vrai qu'à certains égards, *Héloïse* peut décevoir : lors d'une première lecture, un amateur rompu aux fantaisies hébertiennes ressent une impression de banalité, sans doute, de ressassement, peut-être, voire de « déjà-lu ». D'emblée, le texte semble présenter des problèmes d'ordre générique : ni tout à fait roman — en raison de sa forme brève —, ni nouvelle, ni conte, le texte constitue un entre-deux. Et puis, le style est d'une sécheresse qui atteint au minimalisme; l'écriture est nourrie de formules figées et de clichés. Enfin, si la thématique de l'œuvre offre toutes les apparences du récit fantastique, il n'en demeure pas moins que la diégèse ne suscite guère de véritable hésitation: l'émergence d'un « sentiment d'inquiétante étrangeté » reste sans effet. Pourrait-on soupçonner Anne Hébert d'avoir produit une œuvre paralittéraire ? Comment décrire et analyser alors la dimension fantastique d'un tel récit ?

¹ Anne Hébert, *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980, 123 p. Les références entre parenthèses renvoient dans mon texte à cette édition.

Afin d'apporter des éléments de réponse à ces interrogations, il importe de bien situer au plan théorique l'œuvre qui nous préoccupe ici. *Héloïse* est un récit condensé si on le compare à l'ensemble de la production romanesque hébertienne, à l'exception bien sûr de *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle et le Lieutenant anglais*² dont la forme se rapproche davantage du conte que du roman. Chronologiquement, *Héloïse* tient une position intermédiaire entre *Les Enfants du Sabbat*³, œuvre fantasticomique, dirions-nous, et saluée par la critique comme innovatrice au plan du contenu, et *Les Fous de Bassan*⁴ dont le procès narratif élaboré fait l'originalité. Sans vouloir dès à présent en décrire les composantes macro-structurelles, il convient de poser *Héloïse* comme un texte dont le contenu elliptique et stéréotypé en fait un « roman-cliché » et dont les procédés formels d'autoreprésentation — qui reproduisent d'autres textes — lui donnent la dimension d'un « roman-miroir ». Signalons à cet effet un passage où la specularité de l'œuvre est pour le moins frappante : « Et si c'était cela ? Si Bernard inventait, jour après jour, mot après mot, un long poème fabuleux ? » (*Héloïse*, p. 64).

Ainsi le texte hébertien attire à maintes reprises l'attention sur sa dimension scripturale, et ce, par le truchement d'indices qui rendent compte d'une pratique d'écriture spécifique. Or, Anne Hébert a habitué ses lecteurs à plus de dissimulation quant aux procédés narratifs et aux codes littéraires qu'elle introduit dans ses ouvrages. Dans cette perspective, que dire d'*Héloïse* dont les apparences paralittéraires semblent pourtant rendre compte d'une dimension littéraire ? Et comment saisir la signification

² Anne Hébert, *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris, Seuil, 1995, 89 p. Le titre de cet ouvrage est d'ailleurs suivi du terme « récit ».

³ Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, Paris, Seuil, coll. « Points roman », 1975, 186 p.

⁴ Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, coll. « Points roman », 1982, 248 p.

du personnage féminin dont le vampirisme va bien au-delà d'une mimésis de l'horreur ?

*

Mon premier objectif, dont le volet est théorique, consistera, à l'instar de Roger Bozzetto⁵, à nuancer les propos de T. Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* : « Allons plus loin : la psychanalyse a remplacé (et par là même rendu inutile) la littérature fantastique⁶ ». Cette affirmation, reprise plus tard par Jean Bellemin-Noël, rend compte de la teneur de l'argument. Aussi aimerai-je démontrer à la lumière de la lecture d'*Héloïse* que le fantastique n'est pas devenu un genre inutile et partant, que ce genre est loin d'être *mort*.

Dans un deuxième temps, j'aimerai rendre à *Héloïse*, l'œuvre et la protagoniste féminine, la considération qu'elles méritent, de manière à légitimer leur existence en tant que produits d'une littérature fantastique de facture *postmoderne*. Il s'agit alors d'étudier le personnage d'Héloïse en ce qu'il a de stéréotypé afin d'envisager à travers cette femme fatale une possible modernité ou « postmodernité » du genre fantastique. Il apparaît avec évidence que le stéréotype fantastique de l'histoire de vampire établit un lien entre le XIX^e siècle et l'époque contemporaine dite postmoderne. Si « une tradition impérative a en effet fixé la plupart des détails significatifs⁷ » du thème fantastique, Anne Hébert a repris ces éléments susceptibles d'inscrire *Héloïse* dans une filiation littéraire, surtout pour ce qu'ils engendrent de monotonie par la répétition du motif ! Cette stabilité apparente de la structure stéréotypique est cependant déconstruite dans le

⁵ Roger Bozzetto, « Le fantastique moderne », *Europe*, n° 611, mars 1980, p. 57-64.

⁶ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1970, p. 169.

⁷ Roger Cailliois, *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Corti, 1966, p. 37.

texte hébertien : ni épouvante surnaturelle (la lecture de l'ouvrage ne fait même pas frissonner), ni vampirisme véritable — il faudrait parler plutôt de délinquance —, *Héloïse* rend compte d'un processus de démythification, à savoir de défiguration par le biais du personnage fantastique féminin qui, classiquement tenu pour *objet*, devient ici *sujet*. Je prétends voir en cette œuvre brève un *manifeste* non dogmatique de la postmodernité, ou à tout le moins une œuvre de référence de l'esthétique postmoderne; *Héloïse* représente en quelque sorte une figure allégorique d'un monde imparfait, mieux, le modèle métaphorique d'une réalité hallucinée.

Mon dernier objectif consistera à engager une réflexion sur la postmodernité littéraire. Dans cette perspective, il s'agit de démontrer que le texte hébertien examiné ici présente un miroir tendu au siècle finissant. *Héloïse* serait ainsi un parfait simulacre, un texte *hyperstéréotypé* : « Il n'y a plus d'idéologie, il n'y a plus que des simulacres⁸ ». Bref, sur le plan esthétique, il y a repli du texte sur lui-même...

On constatera que la démarche menant de l'œuvre de Anne Hébert à ce mémoire est aléatoire, voire déambulatoire, c'est-à-dire moins théoriquement orientée que critique. Comment celle-ci aurait-elle pu être autre qu'heuristique ? Présupposer qu'*Héloïse* est une œuvre postmoderne, c'est engager déjà une réflexion postmoderne : il s'agit donc, si j'ose dire, de faire du hors piste, hors même la voie fantastique, pour offrir une interprétation « érudite » de l'œuvre qui soit reflet de celle-ci et non pas, ce qui constituerait un paradoxe, métalangage, surinterprétation comme le dirait Umberto Eco⁹. Une lecture postmoderne d'*Héloïse* rassemble ainsi des références tant sociales qu'artistiques; elle se défie par ailleurs des stéréotypes de la pensée scientifique propres à la critique et aux études littéraires, tel le *présupposé*

⁸ Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, N.R.F., p. 6.

⁹ Umberto Eco, *Interprétation et Surinterprétation*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 140 p.

*d'originalité*¹⁰. Elle est mise en œuvre d'un savoir, non d'une théorie, afin de livrer des significations encore insoupçonnées.

En cela, mon travail s'inspire de la méthode critique appliquée à douze romans contemporains par Guy Scarpetta dans *L'Âge d'or du roman*¹¹. L'objectif-maître de ce mémoire est de « révéler ce qui fait la singularité et la nouveauté [de l']œuvre, au besoin à contre-courant des habitudes de lecture, des conformismes, des idées reçues¹² » : qui aurait en effet soupçonné, en l'état des préjugés actuels, qu'un bref récit fantastique puisse avoir « le statut et la dignité d'un "objet de pensée"¹³ » ?

*

Avant d'entreprendre l'étude de *Héloïse*, il convient de définir les mots-clefs qui serviront d'outils à l'analyse¹⁴. Le mot « simulacre » est emprunté à Baudrillard; le concept sert à désigner le principe falsificateur qui a remplacé dans l'ordre de la représentation postmoderne, le principe de réalité. Contrefaçon, production ou simulation, le simulacre c'est la copie, la série, l'« hyperréalité », soit la diffraction de l'objet à partir d'un modèle-type. Le simulacre est un reflet de la réalité pris pourtant pour la réalité; une idée que l'on se fait de celle-ci et qui, dans notre imaginaire, l'a remplacée.

¹⁰ Nul n'a mieux sans doute que Jean Paulhan, dénoncé « la Terreur » exercée par la critique dans les lettres. Au sujet de l'« originalité », voir *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, N.R.F., coll. « Idées », p. 39-44.

¹¹ Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1996, 341 p.

¹² *Id.*, p. 12.

¹³ *Id.*, p. 14.

¹⁴ La critique, telle que conçue par Scarpetta, fait aussi appel à un « savoir technique », *op. cit.*, p. 12.

Or, lorsque ce modèle, ce stéréotype, est un produit littéraire, issu certes de traditions populaires mais reposant sur des croyances que l'on n'oserait prétendre avérées, on a affaire à un simulacre de « 3^{ème} ordre », « d'où procèdent toutes formes selon des modulations de différence¹⁵ ». Il s'agirait d'un *hyperstéréotype*, concept que j'aimerais développer dans le présent travail et appliquer à l'ouvrage hébertien. En effet, *Héloïse* n'est-il pas un récit — c'est-à-dire une « simulation » —, la reproduction littéraire « réaliste¹⁶ » d'un stéréotype fantastique ? N'est-ce pas là le comble de l'hyperréalité ? Héritière de la tradition littéraire qui a généré par le modèle, un mélange de Carmilla et de Dracula, une série de vampires-femmes, *Héloïse* n'est-elle pas elle-même un modèle en puissance, à la fois maillon de la chaîne mais aussi survivante assurant postérité et descendance au type ?

On peut concevoir que pour répondre à ces questions, il convienne de préciser quelle acception du mot stéréotype a été retenue pour cette analyse. J'établis la même distinction que celle faite par Ruth Amossy entre cliché et stéréotype, tout en concédant à Jean-Louis Dufays¹⁷ que le stéréotype désigne bien des niveaux de réalité hétérogènes, tant linguistiques, sémiotiques, qu'idéologiques, lorsqu'on cesse de considérer uniquement le domaine littéraire. Selon Ruth Amossy, le stéréotype est :

[...] un schème récurrent et figé qui n'a pas besoin d'être répété littéralement pour être perçu comme une redite [contrairement au cliché qui est de l'ordre de l'expression toute faite reproduite mot à mot]. Ainsi l'image d'Elie Magus, le vieux Juif avide au gain du *Cousin Pons* relève du stéréotype; l'expression « avare comme un Juif » est un cliché¹⁸.

¹⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶ Le mot est emprunté à Jean Baudrillard.

¹⁷ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1994, 375 p.

¹⁸ Ruth Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, n° 73, 1989, p. 36.

Cette définition sera précisée ultérieurement afin que le concept s'applique avec autant de pertinence que possible au cas « Héloïse ».

*

D'entrée de jeu, un constat d'ordre sémiotique s'impose : *Héloïse* présente les principales caractéristiques du roman postmoderne¹⁹. Je m'attarderai donc à une analyse sémique du texte, afin d'accéder au code principal du récit (le fantastique) et aux thématiques qui le sous-tendent. Pour ce faire, il s'agira d'identifier la fonction des procédés d'autoreprésentation de l'œuvre : les « procédés-miroir ». Au niveau de l'énonciation seront dégagés les phénomènes de pluralité narrative et d'ouverture du texte en direction du lecteur de façon à bien circonscrire le contexte de production et de réception de l'énoncé.

À la lumière de ces investigations, je procéderai à l'identification des différentes formes de stéréotypes (clichés de langage, lieux communs de la pensée, représentations figées, schèmes séquentiels préconçus et mythes). Ainsi me sera-t-il possible de révéler ce qui fait la littérarité particulière de *Héloïse*, littérarité a priori contestable puisqu'il s'agit d'un texte elliptique refusant apparemment l'originalité.

En fait, cette étude consiste à démontrer que les conclusions auxquelles arrive Todorov relativement au genre fantastique sont inapplicables à *Héloïse*. La dimension éminemment *ludique* du texte est une entreprise de déconstruction qui déjoue une approche traditionnelle; elle déstabilise et désoriente. *Héloïse* est une œuvre qui ne se

¹⁹ Janet M. Paterson résume quelles stratégies formelles a développé le postmodernisme littéraire : « L'intertextualité, le mélange des genres, les mutations au niveau de l'énonciation [...], l'autoreprésentation et les jeux de langage », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, été 1994, p. 81. Voir aussi son étude *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.

laisse pas approcher par les voies qu'emprunte ordinairement la critique hébertienne : elle ne se laisse pas *expliquer*. En cela consiste sa dimension la plus véritablement fantastique.

Ainsi, la *STRATÉGIE STÉRÉOTYPALE*, qui serait mise en œuvre dans le texte hébertien, consisterait en une utilisation consciente et motivée du stéréotype à des fins esthétiques et « contre-mythiques²⁰ ». Anne Hébert développe en effet dans *Héloïse* une mythologie nourrie de clichés, une mythologie artificielle et reconstituée, mythifiant le mythe. S'exprime ainsi une incrédulité proprement postmoderne à l'égard du Mythe, à la fois parole empruntée, « métalangage », et discours organisateur²¹. L'écrivaine, dans et par ce récit, semble vouloir déconstruire ce « mythe de l'ordre », mythe conformiste et rassurant posé dès l'épigraphe :

Le monde est en ordre
Les morts dessous
Les vivants dessus.

Ouvrant le livre, ce lieu commun montrerait la voie qui en permettrait l'interprétation la plus appropriée, indice de ce que la signification de l'œuvre dépendrait de la problématique du stéréotype :

Toutes les considérations relatives au caractère parodique, ludique, ambivalent, pluriel, etc., du texte, [s'avèrent] étroitement liées à la manière dont les stéréotypes y [sont] énoncés. Qui plus est, un lien étroit et essentiel [peut] être établi entre les trois degrés d'énonciation ou de réception du stéréotype et les trois grands courants qui se sont partagé l'histoire de la littérature occidentale, à savoir le classicisme [caractérisé par l'acceptation tacite du stéréotype], la modernité [caractérisée par la suspicion à l'égard du stéréotype] et ce qu'il est permis d'appeler la post-modernité (caractérisée par le regard double ou réversible à l'égard du stéréotype)²².

²⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 245.

²¹ Voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 108 p.

²² J. L. Dufays *op. cit.*, p. 14.

C'est en articulant une dialectique discours/parole, polarisée par les vecteurs langage/silence et fondée sur la problématique linguistique de l'emprunt, qu'*Héloïse* devient représentative de la littérature postmoderne. Le personnage fantastique est le porte-parole d'un monde sans idéologie, où le langage même est *simulacre*. Paradoxalement en effet, bien que « fantastique » et « réalité » soient deux antonymes, je postule ici qu'en tant que récit fantastique publié en 1980 qui affirme la survivance de phénomènes irrationnels aux dépens de l'ordre progressiste moderne, *Héloïse* montre l'Utopie dans laquelle nous vivons.

*
* *

CHAPITRE I

HÉLOÏSE : UN PERSONNAGE STÉRÉOTYPÉ

1. La notion de stéréotype

Valorisées au détriment du *déjà-dit*, l'originalité et la nouveauté sont de mise en art, et ce depuis l'époque romantique¹. Que dire donc, d'une histoire de vampire, une de plus, où l'on voit reparaître un *topos* littéraire éculé, illustré par une configuration de motifs qui lui sont ordinairement associés, perpétuant de plus un genre déclaré *obsolète* : « [...] la mise à nu du fantasmatique dans la pratique quotidienne de notre littérature d'avant-garde a rendu impossible la survivance du genre fantastique² ». Depuis 1970, nous devrions donc porter le deuil du fantastique puisque deux spécialistes du genre, à savoir Tzvetan Todorov³ et Jean Bellemin-Noël, ont affirmé son inutilité puis annoncé sa disparition. Pourtant, à lire les textes fantastiques postérieurs à l'œuvre de Kafka, comment ne pas envisager « une possible modernité⁴ » du genre fantastique qui, renouvelé et adapté à nos géographies contemporaines, emprunte néanmoins ses thèmes et les motifs qui configurent ceux-ci, à la littérature fantastique du XIX^e siècle ? Malgré les discours dominants de la

¹ Voir Ruth Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, n° 73, 1989, p. 32.

² Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, n° 2, mai 1971, p. 118.

³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1970, p. 169-184.

⁴ Roger Bozzetto, « Le fantastique moderne », *Europe*, n° 611, mars 1980, p. 57.

causalité psychique qui posent le fantasmatique comme définitive solution du texte fantastique, c'est bien plutôt « la reproduction de stéréotypes » qui, dans ce nouveau contexte où sont systématiquement suspectées toutes formes de redite, « apparaît comme le péché mortel⁵ » qui aurait pu être fatal au genre.

Qui s'intéresse à la notion de « stéréotype » constate que ce seul terme sert à désigner :

[...] des niveaux de réalité hétérogènes et cependant liés les uns aux autres, qui vont des clichés de la langue (« une adorable candeur », « un calme olympien »), aux lieux communs de la pensée (« l'argent mène le monde », « les gros mangent les petits ») en passant par les représentations figées (le bon sauvage, le héros sans peur et sans reproche, le manoir hanté) et par les schèmes séquentiels préconçus, qu'ils soient ponctuels (la scène de la rencontre dans une histoire d'amour), généraux (le récit courtois, le conte de fées) ou génériques (le schéma Exposition - Complication - Résolution dans le récit)⁶.

C'est lorsqu'il est question d'esthétique que le mot intervient en littérature, tandis qu'il est utilisé à la fois par les linguistes, les critiques littéraires et les sociologues. On blâme l'usage du stéréotype, on le « décrit comme relevant du *préconçu* ou du *préfabriqué*, lui-même enraciné dans le *collectif* (le groupe, la société, la culture)⁷ », on lui colle les étiquettes de *cliché*, de *poncif*, d'*idée reçue*, de *lieu commun*... Bref, on n'aime guère le stéréotype en littérature dans la mesure où il constitue un emprunt fait à la langue, à l'héritage littéraire ou à l'opinion; parce qu'il est en somme tout le contraire d'une parole originale. Le cliché, avec quoi on le confond⁸, est un procédé autotellique par lequel le texte attire l'attention sur sa forme, tandis que le stéréotype désigne un contenu :

⁵ Jean-Louis Dufays, *op cit.*, p. 7.

⁶ Jean-Louis Dufays, *ibid.*, p. 8.

⁷ Ruth Amossy, *art. cit.*, p. 32.

⁸ Coquet emploie le terme de stéréotype en lui conférant la définition généralement attribuée au cliché : « il se définit comme a) un énoncé récurrent, b) de forme fixe, c) dont la fonction est extrinsèque à la communication proprement dite, qu'il se contente d'enclencher ou de maintenir... ». Voir Jean-Claude Coquet, *Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours*, Paris, Mame, 1972, p. 59, cité par R. Amossy, *art. cit.*, p. 36.

[...] on voit bien ce qui se joue dans la notion de cliché : c'est avant tout la question de l'esthétique, de la structure et de la valeur du texte littéraire qui est ici en cause. Dès lors que la critique s'intéresse aux croyances et aux idées reçues qui s'investissent dans le texte littéraire plutôt qu'à un style et à sa composition, elle substitue souvent le terme de stéréotype à celui de cliché⁹.

C'est ainsi que l'on parlera de cliché narratif qui, au même titre que le *motif*, constitue « un modèle structurel figé¹⁰ ». Au sens premier des termes, cliché et motif ont pour référent concret une image, une représentation, un dessin, etc., soit une forme reconnaissable et reproductible. S'opposent alors *motif narratif* « correspondant à un schéma stéréotypé, de caractère socio-sémiotique¹¹ », que l'on pourrait, à l'instar de Laurent Jenny, appeler *thème*¹², et *motif sémantique*, composé de « figures, associées constamment les unes aux autres¹³ ». Il est gênant que Joseph Courtès assimile motif et lieu commun¹⁴, car si le premier terme désigne en effet une forme stable, le second renvoie à un tout autre domaine, étranger à l'esthétisme : celui de l'opinion :

Le « lieu commun » [...], loin d'être un synonyme de « cliché » [apparenté, nous l'avons vu, au « motif »] se définit plutôt comme le conglomérat de sujets, opinions et idées admises qui, à la manière d'un *catalogue général*, fournit aux membres d'une communauté linguistique donnée le fond doxologique d'où ils tirent leurs arguments¹⁵.

Ce sont ces *topoi* sociosémiotiques, ces maximes et ces proverbes aussi, qui constituent le réservoir assurant le maintien de la *doxa*, à savoir l'opinion. Or, selon Roland Barthes, de telles formules ancrent le récit dans du déjà-connu présenté comme

⁹ R. Amossy, *ibid.*

¹⁰ L. Jenny, « Structure et fonction du cliché », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 504.

¹¹ Joseph Courtès, « Un "lieu commun" en ethnolettérature : le "motif" ? », *Protée, Le Lieu commun*, vol. 22, n° 2, 1994, p. 87.

¹² L. Jenny, *art. cit.*, p. 498.

¹³ J. Courtès, *art. cit.*, p. 90.

¹⁴ Voir le titre de son article, ainsi que les pages 87 et 90 de l'étude.

¹⁵ Daniel Castillo Durante, *Du Stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1994, p. 31.

indiscutable, sur le mode implicite ou explicite du « on sait que¹⁶ ». Ce sont donc des énoncés de propriété publique qui forgent un monde d'idées préconçues à partir de généralisations et d'imprécisions référentielles.

Par ailleurs, Joseph Courtès dit du motif narratif qu'il est une « forme stéréotypée ». Cette remarque m'oblige à distinguer ici ce qui relève de la stéréotypie de ce qui constitue un stéréotype en soi. Est stéréotypé, ce qui est figé, fixé, schématisé, qu'il s'agisse de formes ou d'idées; est stéréotype tout contenu sémantique, tout signifié qui, dans le discours littéraire est emprunté à un autre discours littéraire.

Résumons-nous. Le stéréotype est au type ce que le topos est au thème : synonymes, à une différence d'extension près. Le premier recouvre une réalité littéraire un peu plus vaste que le second. S'il s'agit d'« un schème récurrent et figé en prise sur les modèles culturels et les croyances d'une société donnée », si celui-ci « n'a pas besoin d'être répété littéralement pour être perçu comme redite », — s'il peut donc être déformé —, et si « l'image d'Elie Magus, le vieux juif avide au gain du *Cousin Pons* relève du stéréotype¹⁷ », le concept désigne donc bien une structure sémantique. Dans l'exemple cité ci-dessus, le stéréotype c'est l'image du juif avare telle que Balzac nous l'a léguée, soit le type personnifié par Elie Magus; c'est aussi l'avarice telle qu'elle est décrite par le romancier qui, héritier de la tradition littéraire et de la *doxa*, reproduit un *topos* en associant ce défaut à un personnage d'origine juive. Dans *Héloïse*, le stéréotype, c'est le personnage fantastique féminin, le vampire femelle, stéréotype lui-même inspiré de la figure de la femme fatale, autre stéréotype littéraire : c'est le vampirisme, soit tout à la fois un type et un *topos*. C'est à ce niveau que le rhétorique

¹⁶ Roland Barthes, *S/Z*, cité par Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre, Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 11.

¹⁷ R. Amossy, *art. cit.*, p. 36. C'est moi qui souligne.

s'articule sur l'idéologique, que le discours littéraire rejoint le discours « commun ». À partir des *topoi* sont élaborés les thèmes littéraires : ce lieu commun qui veut que les juifs soient avarés, est à l'origine du personnage d'Elie Magus. Le thème est un *topos* d'ordre exclusivement artistique, « clé de voûte d'un micro-lexique dont les éléments sont des motifs¹⁸ », tandis que les *topoi* sont des thèmes tant d'ordre esthétique que social :

Deux grandes sortes de *topoi* doivent être distinguées. En premier lieu, il y a ce que les théoriciens cognitivistes appellent « plans de concepts », c'est-à-dire les réseaux d'informations [définitions, arguments] dont nous disposons sur les différents concepts du langage [...]. Par exemple, le concept de « pollution » est lié, dans la mémoire à long terme de la plupart des lecteurs contemporains, à toute une série de notions apparentées [saleté, imprévoyance, danger, etc.], de situations concrètes et de jugements. [...] En second lieu viennent les « figures » complexes [...], c'est-à-dire les combinaisons stéréotypées de référents concrets qui peuvent être soit des personnages [le héros épique, la veuve éplorée, le chien fidèle], soit des décors spatio-temporels [le château médiéval, la station de métro, le Paris du XIX^e siècle]¹⁹.

Bref, lorsqu'un texte littéraire développe un thème ou décrit un caractère (un type), le stéréotype exploité (l'Avarice et/ou l'Avare) est l'illustration d'un *topos*.

Le seul terme de stéréotype sert simultanément à désigner des niveaux de réalité hétérogènes, des phénomènes fonctionnant sur le plan de la forme, du sens et de la valeur, dont l'identification est de plus relative et subjective. En somme plus on parle du stéréotype moins on sait ce qu'il est : alors qu'il s'agit pour les critiques d'étendre le champ d'application du concept²⁰, on rend inadéquate toute définition globale chargée de recouvrir les multiples domaines auxquels on applique celui-ci, soit en tant

¹⁸ J. L. Dufays, *op. cit.*, p. 90.

¹⁹ *Id.*, p. 91.

²⁰ « Ce *foisonnement* de paradoxes m'a donné à penser que, loin d'être un phénomène marginal, le stéréotype pourrait bien être un révélateur privilégié de plusieurs processus cognitifs essentiels. [...] Cette hypothèse, je l'ai déjà dit, avait déjà été avancée par Grivel et par Riffaterre, mais elle n'avait encore jamais été exploitée de manière systématique. L'examen détaillé des diverses facettes de l'*hydre "stéréotype"* et de ses rapports avec le monument "*lecture*" restait à entreprendre. » (C'est moi qui souligne.) Voir J. L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, p. 8-9.

qu''étiquette, soit comme outil d'analyse ou enfin comme arme polémique. Il convient donc de clarifier la notion en cause et d'en restreindre l'acception avant de l'appliquer à notre objet²¹.

Comparons le stéréotype à une mélodie populaire, un thème musical, tous deux possédant les mêmes caractéristiques, soit un « caractère abstrait, [une] forte durabilité et [une] disponibilité immédiate dans la mémoire du plus grand nombre au sein d'une même culture²² ». Le stéréotype c'est alors l'air que l'on fredonne; les motifs et les clichés ce sont les notes, l'ensemble constituant la partition. Il y a stéréotypie, ou thème, ou topique, lorsqu'on a affaire à une association figée de motifs et de clichés, tout comme il y a mélodie lorsqu'il y a assemblage définitif de notes. Toutefois, si le thème formé, musical ou narratif, ne souffre guère d'être modifié sous peine d'être défiguré et donc de devenir méconnaissable en perdant alors le statut de « reproduction », les motifs — musicaux ou narratifs — peuvent être manipulés. Ainsi ces motifs propres au stéréotype du vampirisme que sont *le miroir, les dents, le sang, la chauve-souris*, ces clichés fantastiques que sont *le château funeste sur fond nocturne, l'absence de reflet dans le miroir, la morsure dans le cou*, n'apparaissent-ils pas tous dans *Héloïse*, ou bien certains d'entre eux ont-ils été transformés.

Par ailleurs, c'est par le cliché qui induit de par sa définition première la notion de reproductibilité, que le stéréotype intègre en littérature la catégorie des phénomènes transtextuels, de même que, c'est grâce aux notes, reproductibles à l'identique, que peut être rejoué un air :

²¹ « Fréquemment mentionné, utilisé comme critère de valeur et comme instrument d'analyse, le stéréotype reste cependant une notion vague dont on connaît mal les contours, et dont les fonctions demeurent controversées », R. Amossy, *art. cit.*, p. 29.

²² J. L. Dufays, *op. cit.*, p. 10.

Enfin — et c'est là que le cliché rejoint avec le plus d'évidence le stéréotype — le récit se présente comme un agencement particulier d'unités préexistantes. [...] Seule une stéréotypie qui se manifeste sur le plan non seulement du langage, mais aussi des personnages et des actions, peut assurer le bon fonctionnement des textes produits en série²³.

Clichés aussi bien que notes peuvent être associés dans de nouvelles configurations, et c'est ainsi qu'évoluent mélodies populaires et stéréotypes littéraires. Ce sont là variations sur un même thème qui « retravaillent à la fois le discours social et les modèles littéraires²⁴ » : « le cliché est, selon d'aucuns, à la base de la productivité textuelle. En effet le discours poétique travaille souvent à déconstruire, modifier ou disséminer les expressions toutes faites et les syntagmes figés²⁵ ». Le stéréotype est donc un type auquel sont adjoints des clichés et des motifs qui lui sont corrélés, clichés et motifs repris tels que l'usage les a figés, ou bien au contraire, modifiés.

*

On voit bien alors en quoi peut consister la lecture de la stéréotypie : c'est faire œuvre de comparatiste. Il s'agit d'apprécier la manière dont le texte étudié répète le modèle et comment il s'éloigne de celui-ci. Car le stéréotype est un fil conducteur menant d'œuvre en œuvre par le biais du cliché qui est « à la base de la productivité textuelle ». Il permet autant la désarticulation des expressions toutes faites dans la mesure où il autorise les jeux de mots, que le démembrement des structures sémantiques figées. Lire la stéréotypie dans une œuvre, c'est accepter de considérer les stéréotypes et les clichés comme « indispensables²⁶ » à l'écriture, en ce qu'ils nourrissent le texte et inscrivent celui-ci dans son temps :

²³ R. Amossy, *art. cit.*, p. 42.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

L'attention portée à la relation du texte littéraire à son hors-texte, c'est-à-dire à la tradition culturelle et à l'idéologie dominante, révèle la centralité du stéréotype. C'est en effet à travers lui qu'une œuvre s'indexe à l'idéologie en cours ou s'en démarque; c'est en le reproduisant ou en le déconstruisant qu'elle se donne comme traditionnelle ou comme contestataire. Dans tous les cas, les unités préfabriquées et les idées reçues assurent le bon fonctionnement du discours nouveau²⁷.

Mais si le stéréotype est aussi nécessaire à la lecture, celle-ci étant « en grande partie une activité commune aux différents membres d'une même culture, [...] parce qu'elle [procède] de ce minimum culturel commun qu'[est] la connaissance des systèmes de stéréotypes²⁸ », c'est l'effet produit au niveau de l'énonciation qui permet d'en apprécier au mieux la dimension citationnelle.

C'est pourquoi lire la stéréotypie dans *Héloïse*, ce sera, par le biais d'une approche interne qui consiste à identifier les marques du citationnel pour étudier d'abord la manière dont celles-ci sont actualisées dans le texte, pour voir ensuite quelles fonctions leur ont été conférées, et pour les relier enfin à un hors-texte, *lire une « œuvre » restaurée*. C'est parce qu'*Héloïse* relève de la littérature fantastique, c'est-à-dire d'un genre fortement codé, qu'une définition restreinte du stéréotype a été élaborée dans le présent travail. Une telle définition d'un concept opératoire est en effet applicable au type décrit, en l'occurrence le vampire/femme fatale, et particulièrement au thème littéraire repris par Anne Hébert, le vampirisme.

Bien que la notoriété de l'œuvre hébertienne interdise qu'on suppose seulement qu'il s'agisse ici d'un produit de la paralittérature, le personnage éponyme mis en scène dans *Héloïse* est un type toutefois fortement marqué par la tradition fantastique et, par là même, il est apparenté au personnage issu du modèle paralittéraire que transcendent

²⁷ *Id.*, p. 42-43.

²⁸ J. L. Dufays, *op. cit.*, p. 10.

« un certain nombre de stéréotypes psychologiques et narratifs²⁹ ». Ces personnages sont dits stéréotypés en ce qu'ils constituent des types littéraires cohérents, types dont la « fixité³⁰ » est manifeste, tant au plan syntagmatique qu'au plan paradigmatique : leurs traits que la tradition a progressivement posés véhiculent des « informations [...] souvent redondantes avec pour conséquences de "fixer" la silhouette du personnage dans la mémoire du lecteur et de renvoyer à des représentations extra-textuelles [soit à des stéréotypes culturels], qui entraînent un effet d'illusion référentielle³¹ ». Ainsi en est-il du personnage du vampire, même si parler de référent à propos d'une créature légendaire semble relever du paradoxe. Ces partis pris, qui permettent de « "naturaliser" en peu de mots³² » un personnage de fiction, sont, lorsqu'il s'agit d'un vampire, des stéréotypes hyperréalistes... Je montrerai un peu plus loin ce dont il s'agit exactement, en étudiant le stéréotype du personnage fantastique féminin dans *Héloïse*.

L'histoire de vampire, mettant au premier plan narratif un type littéraire héritier de la tradition, ouvrant donc sur un hors-texte, intègre ainsi une dimension verticale. Celle-ci contribue à faire de l'histoire stéréotypée un texte charnière, à l'intersection de deux systèmes d'esthétique littéraire : celui de la production/répétition et celui de la production/innovation³³. *Héloïse* est, de fait, située au confluent de ces deux esthétiques, en ce qu'elle répercute des stéréotypes en même temps qu'elle modifie certains d'entre eux, à commencer par celui du personnage du vampire femelle.

* *

²⁹ D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992, p. 158.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Id.*, p. 159.

³² *Id.*, p. 160.

³³ Voir D. Couégnas, *op. cit.*, p. 97-98.

2. Du stéréotype à Héloïse : rétrospective

À partir de quel moment les types (l'avare de Balzac, le mineur de Zola, le socialiste de *l'Éducation sentimentale*) [Mitterand, 1980] se présentent-ils comme des schèmes figés et des généralisations simplificatrices empruntées à la Doxa ? Il est bien vrai que les types d'hier sont souvent les stéréotypes d'aujourd'hui, et que la condensation de traits typiques qui produit Gavroche, Fantine ou le Marche-à-terre des *Chouans* est aussi celle qui permet de faire circuler dans la littérature de masse la prostituée, le banquier ou le bandit³⁴.

Dans *Héloïse* se manifeste certes bien ce trait distinctif de la « littérature de masse » décrit et analysé d'un commun point de vue par Ruth Amossy et Daniel Couégnas³⁵. L'œuvre perpétue en effet un type apparu en littérature au XIX^e siècle sous la plume d'auteurs à succès³⁶, type auquel Bram Stoker a donné ses principales caractéristiques, « si bien que pour un vaste public, Dracula, être surgi des ténèbres, est devenu le vampire par excellence [...] »³⁷. L'acception du mot *stéréotype* retenue pour notre analyse recouvre donc les concepts d'*archétype*³⁸ et de *symbole* : Dracula est à la fois l'archétype même du vampire et l'« incarnation » symbolique de la différence, de l'anormalité, de l'exclusion³⁹. Si le stéréotype, en tant qu'entité sémantique, induit une

³⁴ R. Amossy, *art. cit.*, p. 40-41.

³⁵ Voir cette autre citation de R. Amossy, *art. cit.*, p. 42 : « Plus un genre narratif est destiné à la consommation de masse, plus il s'avère codé, c'est-à-dire composé d'un ensemble d'éléments fixes tant au niveau de ses unités narratives que de son système actanciel » ; ainsi que D. Couégnas, *op. cit.*, p. 162 : « [...] la structure idéologique et narrative est parfaitement lisible en filigrane de ces silhouettes translucides qui s'agitent à la surface du texte paralittéraire ».

³⁶ De fait, Jean Marigny décrit la fortune extraordinaire des œuvres s'inspirant du thème du vampirisme dans l'Angleterre victorienne, celles-ci permettant « une sorte de défoulement collectif », *Sang pour sang. Le Réveil des vampires*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », p. 78 et suivantes.

³⁷ Bram Stoker, *Dracula*, Verviers, Marabout/Fantastique, 1963, introduction par Tony Faivre, p. 12.

³⁸ Bien que nous le sachions dépassé, nous persistons à utiliser ce concept qui, dans le cadre d'une étude sur le stéréotype fantastique, se révèle être, à maints égards, opératoire. L'universalité de l'archétype du vampire est peut-être « limitée » au domaine littéraire, son caractère n'étant donc pas absolument intemporel et transcendant, mais le concept ne saurait être évité lorsqu'on réfère à la tradition fantastique et, surtout, aux études qui lui ont été consacrées (voir, notamment, Freud et la notion d'*inquiétante étrangeté*).

³⁹ Voir Max Milner, « À quoi rêvent les vampires ? », *Revue des Sciences humaines*, Lille III, tome LIX, n° 188, oct.-déc. 1982, p. 117-137.

analyse sémiotique, en tant qu'« ancien archétype⁴⁰ » et « type d'hier », il appelle aussi une rétrospective qui se fonde sur la mythocritique.

« Dans les mythes et dans les contes, les personnages » ont ceci de commun avec les personnages fantastiques, soit avec tous les personnages qui, comme eux, sont issus du modèle paralittéraire, qu'ils sont des « figures archétypiques qui n'ont [contrairement cette fois aux types balzacien, zolien, ou autres], rien à voir avec des êtres ordinaires ou avec les caractères décrits par la psychologie⁴¹ ». Ce sont des personnages peu définis et schématiques qui correspondent aux « représentations collectives », selon l'expression de Lévy-Bruhl, des personnages abstraits, affirme Max Lüthi, mieux, « des images de processus archétypiques auxquels manque le contexte humain, la vie réelle, individuelle et concrète⁴² ». C'est parce que le récit fantastique puise à ce fonds archétypique qu'il donne à voir sous forme de stéréotypes littéraires, à savoir des scénarios typifiés et des personnages-types, qu'il met en scène, à travers eux, des fantasmes collectifs et individuels : d'où l'émergence en ces récits de ce que Freud appelle le sentiment d'*inquiétante étrangeté* — ressort psychique du genre —, que provoque le retour du refoulé⁴³. Si l'on admet que c'est le fantasme qui agit le texte fantastique, fantasmes « communs » relevant d'un inconscient collectif et fantasmes personnels de l'auteur relevant donc d'un inconscient individuel⁴⁴, on sera en mesure de préciser quelles sortes de stéréotypes y apparaissent majoritairement. Ces convictions primitives et ces complexes infantiles refoulés font retour sous forme figée et sous figures archétypiques, ce qui explique le caractère répétitif des œuvres « de

⁴⁰ J. L. Dufays, *op. cit.*, p. 92.

⁴¹ Marie-Louise von Franz, *La Femme dans les contes de fées*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces littéraires », 1993, p. 15.

⁴² *Id.*, p. 36.

⁴³ Voir Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1985, p. 213-268.

⁴⁴ C'est la thèse de Freud.

même genre » sous étiquette « paralittéraire ». On note qu'« un conte de fées peut survivre plusieurs siècles, presque inchangé », celui-ci reflétant en effet « une structure psychologique de base et donc universelle⁴⁵ »; de même, le retour du refoulé, et par là l'inquiétante étrangeté, ayant pour origine essentielle le « complexe de castration » et la peur du sexe féminin, sa conséquence⁴⁶, ce qui explique les fréquentes apparitions et la survivance dans les récits fantastiques du stéréotype de la femme fatale, à l'homme en particulier, figuration de la mère archétypique. Ainsi est confirmé que l'« archétype est [...] une forme dynamique, une structure organisatrice des images, mais qui déborde toujours les concrétions individuelles, biographiques, régionales et sociales, de la formation des images⁴⁷ ». Se précise également la « nature » du stéréotype paralittéraire : c'est ce que Gilbert Durand appelle un *archétype-symbole*.

En ce sens, le contenu imaginaire de la pulsion, soit le stéréotype par lequel est manifestée la réactivation d'un désir incestueux et le risque de castration qu'il implique, possède une valeur symbolique renvoyant à un ensemble d'« éléments de structure [...] de la psyché⁴⁸ », c'est-à-dire à un archétype. Ces *archétypes-symboles*, lorsqu'ils sont « matérialisés » et répétés sous forme verbale, sont appelés *mythes* : « Un mythe — ou un ensemble de paraboles évangéliques par exemple — est une répétition de certains rapports, logiques et linguistiques, entre des idées ou des images exprimées verbalement⁴⁹ ». C'est donc la récurrence du symbole qui édifie le mythe.

⁴⁵ M. L. von Franz, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁶ Camille Dumoulié, *Cet obscur Objet du désir. Essais sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1995, p. 61 et suivantes.

⁴⁷ Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « S.U.P.-Initiation philosophique », 1968, p. 62.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Id.*, p. 11.

Parole, « parole interpélative », le mythe est donc une « parole figée⁵⁰ » car constituée de *symboles-archétypes* qui incarnent une structure psychique collective et répètent cet indicible invisible par le jeu, justement, des redondances mythiques. Le mythe comporte aussi des mots et des images empruntées à un inconscient collectif : il est « langage volé⁵¹ » : « Le mythe est [...] un langage qui ne veut pas mourir : il arrache aux sens dont il s'alimente, une survie insidieuse, dégradée, il provoque en eux un sursis artificiel, dans lequel il s'installe à l'aise, il en fait des cadavres parlants⁵² ».

Parole figée, langage volé, le mythe possède cet autre point commun avec le stéréotype qu'il organise un monde sans contradiction parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence. Le mythe, comme le stéréotype, qu'il soit cliché de la langue, poncif thématique ou représentation figée d'un type, énoncés tous fondés sur un « stock de connaissances doxiques » et présentant « un statut de généralité très élevé, assorti d'un contenu informatif assez pauvre⁵³ », est un *système organisateur* qui donne aux choses une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat : « il n'a pas la vérité pour sanction⁵⁴ ».

Aussi pourrait-on dire du vampire qu'il est plus qu'une figure mythique, soit un symbole-archétype; il serait un symbole du Mythe. Il existe une mythologie du vampire que les spécialistes du « phénomène » ont décrite et dont chaque lecteur occidental connaît les grands traits (survie posthume aux dépens des vivants...); « mais il n'y a pas de mythe du vampire au sens où des amateurs trop pressés ont cru pouvoir le définir. Il n'y a que des traditions populaires et folkloriques d'une part, et ce qu'en ont

⁵⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 213 et 233.

⁵¹ *Id.*, p. 241.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Andrea Semprini, « Sujet, interaction, mondes. Le lieu commun comme *deixis* constituante », *Protée*, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴ R. Barthes, *op. cit.*, p. 231.

fait la littérature et le cinéma d'autre part⁵⁵ ». Le mythe du vampire, c'est en fait le stéréotype du vampire : un type littéraire et un ensemble de clichés culturels qui lui sont associés dans le « cadre » figé d'une « tradition [verbale] impérative⁵⁶ ».

Mais ce personnage mythique, au sens de stéréotypé, est aussi une figure allégorique; elle est signe figurant la formidable vivacité du Mythe qui se nourrit de sens, donc de signifiants et de signifiés associés. Le recours répété en littérature au stéréotype du vampire, depuis l'époque romantique jusqu'à nos jours, semble donc être « référentiellement uniquement à une tradition littéraire purement endogène, [...] à des archétypes, ou encore à des formations réactionnelles de l'inconscient individuel⁵⁷ ». Apparemment, « on recourt au vampire » en littérature fantastique, indépendamment des conditions sociales : *s'alimentant* en effet de signes archétypiques, l'histoire de vampire, tout comme le mythe, est faite de « cadavres parlants », au double titre de personnages morts-vivants et de fantasmes refoulés faisant retour, issus d'un univers symbolique sans lien avec le réel. Et le mythe n'est-il pas parole dépolitisée, c'est-à-dire métalangage ? Et « parler en tant que mort, cela [ne signifie-t-il pas] écrire⁵⁸ » ? ... Ce double système relationnel établi entre le mythe et le récit hébertien, étoffe ainsi la dimension autotextuelle et scripturale de ce dernier.

Lorsque le vampire est aussi une femme, symbole des symboles et Déesse-mère archétypique, l'histoire qui la fait personnage stéréotypé devient Mythe. S'il n'existe pas, en effet, de mythe du vampire mais seulement une mythologie ou, autrement dit,

⁵⁵ Tony Faivre, Introduction à *Dracula* de Bram Stoker, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁶ Roger Cailliois, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁷ Michel Thaon et coll., *Science-fiction et psychanalyse. L'Imaginaire social de la science-fiction*, Paris, Bordas Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1986, p. 141.

⁵⁸ C. Dumoulié, *op. cit.*, p. 145. « Réponse » de Louis Vax dans *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1965, p. 9 : « L'œuvre, comme le vampire du folklore, est un corps mort qui a besoin, pour soutenir son existence, de boire le sang, la vie et la pensée d'un être vivant. »

une stéréotypie du personnage-vampire, la Femme, mère nourricière et destructrice, aimée et redoutée par l'homme, est l'incarnation mythique des puissances terrestres. Et « la figure majeure qui, du mythe à la littérature fantastique, représente cette fascination horrifiée pour la mère primitive est celle de Méduse⁵⁹ ».

Dans cette perspective, Héloïse est Méduse; elle est Eurydice; elle est aussi Perséphone... elle est l'incarnation stéréotypée de l'archétype de la femme fatale. *Héloïse* est une autre « histoire de vampire », une de plus, où revit et survit un stéréotype culturel; c'est aussi un récit mythique... mais « rénové », dirions-nous.

*

Le personnage fantastique féminin est une figure stéréotypée inspirée d'un archétype mythique, figure qui a cependant évolué au XX^e siècle sous l'influence notable des écrivains surréalistes. Si avec André Breton, Julien Gracq ou André Pieyre de Mandiargues, « la femme se retrouve sur un piédestal, déifiée⁶⁰ », elle n'en demeure pas moins objet, victime et personnage éponyme autour duquel est élaborée une histoire dont elle n'est ni la narratrice ni l'actrice principale, et ceci même lorsque la femme est « agresseure⁶¹ » — femme fatale —, comme c'est le cas dans la plupart des récits fantastiques⁶². « Vampire métaphorique », selon Louis Vax, « la femme,

⁵⁹ *Id.*, p. 105.

⁶⁰ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Petite collection Maspéro, 1981, p. 39.

⁶¹ Angèle Lafferrière, « Les images de la féminité dans l'*Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^{ème} siècle* de Maurice Émond », *Les Voix du fantastique québécois*, sous la direction de Maurice Émond, Québec, Nuit blanche éditeur, 1990, p. 70.

⁶² Ainsi Joël Malrieu considère-t-il que c'est l'homme qui, dans ce type de récits, est le *personnage fantastique*, tandis que la femme n'est que le *phénomène fantastique*. Voir *Le Fantastique*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 54 : « Lorsque le titre comporte un nom propre ou une périphrase désignant un individu, c'est à peu près toujours le phénomène et non le personnage qui se trouve ainsi mis en valeur : [...], *Carmilla*, *La Vénus d'Ille*, [...], etc. ».

objet de séduction, devient objet de perdition⁶³ » lorsqu'elle est du clan des agresseurs et non plus de celui des victimes..., mais elle reste toujours *objet*.

Combien d'idées reçues sur les femmes trouve-t-on en littérature ! Idées modelées à partir d'archétypes qui sont à l'origine des textes de type paralittéraire, tels les romans-feuilletons ou les sagas populaires; ils forment aussi, et surtout, ces réservoirs d'où sont issus les textes à caractère mythique, tels les contes de fées ou les récits fantastiques. La femme associée toujours au principe de fertilité, autrement dit à la mère, est un symbole ambivalent de vie et de mort : « naître, c'est sortir du ventre de la mère; mourir, c'est retourner à la terre⁶⁴ ». Or, le symbolisme de la mère se rattache à ceux de la mer et de la terre, en ce qu'elles sont toutes trois réceptacles et matrices de la vie. Associée à la terre, la mère l'est aussi à l'âme du monde, aux premières forces élémentales et vitales. L'analyse « moderne » relie le symbole à l'archétype, la mère étant la première forme que prend pour l'individu l'expérience de l'*anima*, c'est-à-dire de l'inconscient. Ces caractéristiques féminines « positives » personnifiées en l'homme par l'*anima* sont, selon Jung, « les sentiments et les humeurs vagues, les intuitions prophétiques, la sensibilité à l'irrationnel, la capacité d'amour personnel, le sentiment de la nature, et enfin [...] les relations avec l'inconscient⁶⁵ ». À ce niveau, on retrouve la notion d'ambivalence, car l'*anima* est tout autant constructif que destructeur en tant qu'il est la source de tous les instincts. Ainsi, depuis Platon, la féminité est-elle aussi associée, par extension péjorative, à l'animalité et à l'irrationalité. Tandis que l'homme édicte des lois, respectant en cela le principe du *logos* qui « correspond à l'idée fondamentale qu'il faut qu'un certain *ordre* règne dans la famille et dans la

⁶³ Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1974, p. 25.

⁶⁴ *Dictionnaire des symboles...*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », art. « mère », 1982, p. 625.

⁶⁵ *Id.*, art. « féminin (L'éternel) », p. 432.

société⁶⁶ », « les femmes ont tendance à ne pas attacher beaucoup d'importance aux principes de la justice et de la *loi*, mais à réagir instinctivement contre ce qui leur déplaît par de la méchanceté, réaction qui ressemble à celle de la nature⁶⁷ ». Ça, c'est l'argument « scientifique »; ce que les textes littéraires entérinent, c'est un mélange d'archétypes, misogines ou non, qui ont nourri la Mythologie et les textes chrétiens, et de stéréotypes culturels, produits de ces croyances archétypiques. Ce passage du *Tiers Livre* où Rabelais décrit l'appétit sexuel féminin, témoigne de ce colportage d'idées reçues héritées de l'Antiquité :

Certes Platon ne sait en quel rang il doit les ranger, ou des animaux raisonnables ou des bêtes brutes. Car Nature leur a dedans le corps posé en lieu secret et intérieur un animal, un membre lequel n'existe pas chez l'homme [...]. De manière que, si Nature ne leur eût arrosé le front d'un peu de honte, vous les verriez comme forcenées courir l'aiguillette plus épouvantablement que ne le firent jamais les Thyades bachiques au jour de leurs bacchanales⁶⁸.

Aux XIX^e et XX^e siècles, alors que plus de respect est légalement dû à la femme, ce sont surtout dans les textes érotiques et fantastiques que sont repris ces lieux communs négatifs. Ils sont les indices du retour du refoulé sublimé sous forme littéraire, en même temps qu'ils constituent un assemblage allégorique. Le stéréotype du personnage fantastique féminin peut symboliser l'exclusion; « celle qui frappe l'être féminin en raison de ses liens avec les forces cosmiques et de l'angoisse de la castration qu'il provoque chez l'homme⁶⁹ », et le vampire/femme fatale a plus particulièrement à voir avec la sexualité, en ce qu'elle personnifie le danger qui menace symboliquement l'homme lors d'une relation amoureuse : être vidé de sa puissance vitale. À ce chapitre, l'archétype de la femme dévoratrice est lié, sur les plans psychanalytique et

⁶⁶ M. L. von Franz, *op. cit.*, p. 64. C'est moi qui souligne.

⁶⁷ *Id.*, p. 65.

⁶⁸ N. Bedrines, R. Lilenstein et C. R. Touati, *Idées reçues sur les femmes*, Paris, Hier et Demain, 1978 : extrait du *Tiers Livre* de Rabelais, chap. XXXII, cité p. 13. Il faut préciser, à la décharge de l'excellent Rabelais, qu'il n'exprime pas ici sa propre opinion mais un lieu commun placé [d'ailleurs...] dans la bouche d'un médecin !

⁶⁹ M. Milner, *art. cit.*, p. 127.

socioculturel, aux fantasmes de la mauvaise mère et de la femme castratrice⁷⁰; au plan poétique, il est une figure allégorique de l'Imaginaire et partant, de l'imagination fantastique.

À l'origine du stéréotype littéraire du vampire femelle, on retrouve l'archétype de la femme fatale, mais aussi des « prototypes⁷¹ » historiques, notamment Erzsébet Bathory, appelée la comtesse sanglante parce qu'elle fit tuer des centaines de jeunes filles. Selon Jean Marigny, la comtesse qui vécut en Hongrie au XVII^e siècle serait l'« originale » de Carmilla, du comte Dracula et de tous les aristocrates vampires de la littérature d'imagination. Mais les vampires qui apparaissent en littérature au XIX^e siècle modélisent aussi d'ancestrales croyances, disparues, croyait-on, à la fin du XVIII^e siècle, croyances diverses selon lesquelles, toujours, il existerait des « âmes en peine », des « revenants en corps », n'appartenant ni au monde d'ici-bas ni à l'au-delà⁷² ». Les histoires de vampire s'inspirent donc de la légende du vampire, elle-même constituée d'éléments archétypiques, de données historiques⁷³, de croyances « peu catholiques » et enfin de stéréotypes poétiques⁷⁴. Par effet donc de récurrence d'une « idée » (d'une image, d'un concept ... pourrait-on dire) du vampire, « idée » « faite » de tous ces éléments figés et « défaite » à l'occasion d'adaptations et de « faux rebonds », on obtient un stéréotype du vampire femelle dont la caractéristique

⁷⁰ Les trois figures représentées dans les textes fantastiques du XIX^e siècle étudiés par Camille Dumoulié sont : la génitrice, la compagne et la destructrice. Voir *op. cit.*, p. 101 et suivantes; tandis qu'Angèle Laferrière regroupe les images de la féminité dans l'*Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle...* sous trois archétypes : la mère bienveillante, la partenaire sexuelle et la jeune fille. Les « agresseurs » figurent à part : « Toujours néfastes à l'homme, elles s'articulent autour de deux grands archétypes : l'archétype de l'élément aquatique [?] et celui de la femme fatale », voir *art. cit.*, p. 70.

⁷¹ Le mot est de Jean Marigny, *op. cit.*

⁷² J. Marigny, *op. cit.*, p. 22.

⁷³ Il existe d'autres « prototypes » notoires : Gilles de Ray (1400-1440), et Vlad IV Tepes surnommé Dracula (1431-1476).

⁷⁴ Voir J. Marigny, *op. cit.*, p. 69-70. C'est au XVIII^e siècle que le vampirisme devient, sous la plume de Bürger (*Léonor*) et de Goethe (*La Fiancée de Corinthe*) notamment, « une sorte de métaphore de la passion funeste, chère aux romantiques [...] ».

essentielle, conservée jusqu'à nos jours dans la littérature d'imagination, est qu'elle est une créature qui apporte la mort en même temps que le plaisir. Ainsi des séduisants vampires de la poésie romantique, comme Géraldine dans *Christabel* de Coleridge ou Lamia de Keats; ainsi de Clarimonde de Théophile Gautier; ainsi de Carmilla de Sheridan le Fanu; ainsi des épouses de Dracula ... et ainsi d'Héloïse: « autant de représentations de la femme fatale⁷⁵ ».

C'est donc au XIX^e siècle qu'a été révélé le stéréotype littéraire du vampire/femme fatale. Voici quelles sont les principales caractéristiques de ces créatures. Au plan physique, leur corps est dit froid et d'une maigreur étonnante⁷⁶, tandis que la pâleur de leur teint n'est qu'« une fiction mélodramatique. Aussi bien dans la tombe que dans la société des êtres humains, [elles] offrent l'apparence de la vie et de la santé⁷⁷ ». Les dents, pointues et longues, sont l'attribut particulier des vampires — mâles ou femelles — décrit souvent avec le plus d'insistance par les auteurs : « Votre noble amie, à votre droite, est pourvue de dents extrêmement tranchantes : longues, fines, pointues comme une alène, comme une aiguille !⁷⁸ »; la chevelure s'exhibe aussi, brune ou même noire : « Sa chevelure était magnifique. Jamais je n'ai vu des cheveux aussi épais, aussi longs que les siens [...]. Prodigieusement fins et soyeux, ils étaient d'un brun très sombre, très chaud, avec des reflets d'or⁷⁹ »; la voix, enfin, fait partie de ces caractéristiques sur lesquelles insistent les auteurs, parce qu'elle est particulièrement changeante, révélatrice des émotions et des passions du vampire.

⁷⁵ *Id.*, p. 70.

⁷⁶ Les œuvres retenues pour l'établissement de cet « inventaire » sont : *Dracula* de Bram Stoker, *Carmilla* de Joseph Sheridan le Fanu, « La morte amoureuse » de Théophile Gautier et *Là-bas* de Yoris-Karl Huysmans.

⁷⁷ J. Sheridan le Fanu, *Carmilla*, Paris, Marabout/Fantastique, [s.d.], c1861, p. 149.

⁷⁸ *Id.*, p. 56.

⁷⁹ *Id.*, p. 43.

Pour tracer l'esquisse de cette silhouette qui hanta la littérature de la fin du XIX^e siècle, c'est volontairement que j'ai cité Sheridan le Fanu. Son œuvre, *Carmilla*, est celle où l'on constate une première évolution du stéréotype en direction du personnage-type : « Le Fanu donne du vampire une image qui n'est plus celle du prédateur détestable, sommaire et univoque des légendes. En dépit de sa nature monstrueuse, il acquiert une véritable densité psychologique [...] »⁸⁰, densité que l'on retrouve chez Dracula — vampire par excellence —, personnage dont l'inventeur a subi l'influence évidente de son prédécesseur. Mais en même temps qu'il y a évolution, il y a aussi retour aux sources légendaires du stéréotype littéraire en voie de fixation, puisque :

[...] l'intrigue de cette longue nouvelle se déroule en Styrie, terre d'élection des vampires, et que le personnage principal, la comtesse Millarca von Karnstein, alias Carmilla, est manifestement inspirée de la comtesse Bathory [...]. Le Fanu exploite habilement la dimension sexuelle du vampirisme : il fait de son héroïne éponyme une créature sensuelle, censée incarner le Mal absolu dans l'optique de la morale victorienne⁸¹.

Ainsi Carmilla est-elle le produit de la légende du vampire, la descendante de l'archétype de la femme fatale, l'héritière des vampires séduisantes de la littérature romantique et la première représentante du stéréotype littéraire du personnage fantastique féminin, à la fois vampire « humaine »⁸², séductrice et criminelle raffinée. De fait, depuis Carmilla les vampires sont en littérature des « morts qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivants »⁸³. La cohérence et la stabilité du

⁸⁰ Jean Marigny, *Le Vampire dans la littérature anglo-saxonne*, Paris et Lille, Diffusion Didier érudition et atelier national de reproduction des thèses, vol. 1, 1985, p. 431.

⁸¹ Jean Marigny, *op. cit.*, 1993, p. 79.

⁸² En effet, à partir de Carmilla, ces créatures dotées de psychologie n'obéiront plus à leur instinct animal mais à une loi impérative : « Ma chérie, ton petit cœur est blessé. Ne me juge pas cruelle parce que j'obéis à l'irrésistible loi qui fait ma force et ma faiblesse [...]. Je n'y puis rien : de même que je vais vers toi, de même, à ton tour tu iras vers d'autres, et tu apprendras l'extase de cette cruauté qui est pourtant de l'amour. » *Carmilla*, *op. cit.*, p. 46.

⁸³ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 37.

stéréotype est alors assurée, d'une part, en ce qui a trait à la dimension fantastique des textes, « par le désir de la peur et du frisson⁸⁴ » et, d'autre part, dans la mesure où ceux-ci impliquent des connotations sexuelles, par l'envergure archétypique des personnages.

Alors même que le « phénomène [fantastique] prend, tout au long du XIX^e siècle, des formes de plus en plus abstraites et psychologiques [,] l'intervention d'un vampire chez le Fanu ou Bram Stoker fait véritablement figure d'archaïsme, et même les fantômes commencent à se faire rares⁸⁵ ». C'est qu'il s'agit moins pour ces auteurs de faire œuvre fantastique que de représenter une aberration sociale. Cette réalité sociale porte alors le masque du vampire, stéréotype fantastique qui inscrit leurs œuvres dans une tradition littéraire pour jouer de l'insuffisance explicative de celui-ci. Auparavant, lorsque les motifs raisonnables manquaient, ces êtres imaginaires ou surnaturels servaient à justifier l'injustifiable. L'horrible présence du vampire dans une société dite moderne, rend au contraire inadmissible ce qui est pourtant de l'ordre du quotidien et du vraisemblable : ainsi évolue Dracula au cœur d'un Londres industriel et ordonné.

Subversif, parce qu'il permet une érotisation du fantastique, le stéréotype du vampire est, plus largement, l'archétype-symbole d'une crise. Il témoigne d'un attachement au passé réactivé par un dégoût naissant pour un monde que les auteurs *décadents* vont, quant à eux, évaluer de manière tellement négative qu'ils le présenteront « comme appartenant tout entier au domaine de l'apparence et de

⁸⁴ *Id.*, p. 39.

⁸⁵ Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 81.

l'illusion, par opposition à un monde supérieur, suprasensible⁸⁶ », voire « hyperréel ».

*

Le stéréotype du vampire/femme fatale n'est donc pas « référentiellement à une tradition littéraire purement endogène... » : son apparition en littérature, avec tout ce qu'elle suscite d'emprunts, de réécritures et de parodies, est le symptôme révélateur d'une crise idéologique dont les manifestations sont propres aux « fins de siècle ».

À la fin du XIX^e siècle, la littérature adopte certains thèmes où la nostalgie d'un univers ordonné est révélée. La science ne sachant vaincre la nature, l'artiste cherche à maîtriser celle-ci par excès d'artifices, enfermant ses personnages en des lieux clos saturés de culture. Et la femme qui est naturelle, et donc « abominable⁸⁷ », devient élément de ce décor simulant la nature.

La mythologie « fin de siècle » est vouée au Mal et, une fois encore, la femme étant, depuis Ève qui initia Adam au péché⁸⁸, le guide mauvais, un écrivain tel que Huysmans ou un peintre tel que Gustave Moreau utiliseront un modèle négatif du personnage féminin pour exprimer le dégoût que leur inspire le monde. Ainsi en vient-on, par le biais du stéréotype de la femme fatale, à une évolution du genre fantastique. Si l'on en croit Louis Vax, l'esthétique fantastique est celle « du faux, du mal et du

⁸⁶ *Id.*, p. 32.

⁸⁷ Les jugements esthétiques de Baudelaire étaient grandement archétypiques ! À remarquer qu'à deux reprises dans *Les Fleurs du mal*, le poète assimile la femme aimée à un être vampirique; voir « Le vampire », pièce XXXI et « Les métamorphoses du vampire », Pièce condamnée, n° VII.

⁸⁸ Les mythes chrétiens doivent eux aussi beaucoup à l'archétype de la femme fatale; et les idées reçues sur les femmes doivent beaucoup aux mythes chrétiens !

laid⁸⁹ ». Or, la femme incarnant sur le plan archétypique ces valeurs négatives, on utilisera le stéréotype de la femme fatale pour représenter le monde dans son imperfection mais aussi pour faire advenir cette réalité imaginaire ou plutôt, artificielle, que les artistes fin de siècle hallucinent. Car, « dans la femme fatale, l'être disparaît sous l'apparence, comme le corps sous l'artifice. Elle représente le mystère, l'ambiguïté physique et morale, l'équivoque, le danger [...] »⁹⁰ : elle est donc l'être fantastique par excellence.

Qu'elle ait la noblesse que confère la mythologie ou qu'elle jaillisse comme les héroïnes de Rebell de la vulgarité du siècle, la femme fatale présente toujours aux yeux de l'homme fin de siècle la même alliance de mal et d'artifice, de séduction et de répulsion, et elle représente pour l'homme envoûté, dépossédé et voyeur de sa propre déchéance le même danger, la même menace de perte. C'est en effet une menace existentielle, une sorte de fantasme de perte que l'on retrouve derrière ce mythe de la femme fatale. Inspirant à la fois la passion du désir et la pulsion de mort, la femme fatale incarne la possession et la dépossession⁹¹.

À l'instar du vampire, « la femme décadente » est une incarnation de la toute puissance de la *libido*, mais celle-ci est plus qu'un personnage imaginaire par lequel les passions humaines sont sublimées : elle est une créature surréelle. On dirait même aujourd'hui *hyperréelle* : elle est « simulacre de simulation ». Cette citation aidera à comprendre ce concept développé par la sociologie contemporaine : « l'imaginaire était l'alibi du réel, dans un monde dominé par le principe de réalité. Aujourd'hui, c'est le réel qui est devenu l'alibi du modèle, dans un univers régi par le principe de simulation... »⁹². Le personnage de la femme fatale ne permet pas une revalorisation du mal et partant, du stéréotype lui-même, au contraire du personnage fantastique; il en offre une imitation esthétisante qui montre qu'elle est imitation et ne prétend pas faire croire qu'elle

⁸⁹ Louis Vax, *op. cit.*, 1965, p. 46.

⁹⁰ Gérard Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, Paris, Librairie Vuibert, coll. « Thémathèque lettres », 1994, p. 149.

⁹¹ *Id.*, p. 152. Voir par exemple Yoris-Karl Huysmans, *Là-bas*, p. 173 : « Il serrait une morte, un corps si froid qu'il glaçait le sien; mais les lèvres de la femme brûlaient et lui mangeaient silencieusement la face. Il demeura abasourdi, éteint par ce corps enroulé autour du sien, et souple comme une liane, et dur ! ».

⁹² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 181.

correspond à une quelconque réalité terrestre ou surnaturelle⁹³. La figure féminine devient alors outil littéraire : une métaphore. Sa présence est indice de l'existence, au-delà du présent univers urbanisé et soumis au hasard, d'un domaine suprasensible : le stéréotype permet l'avènement d'un nouveau fantastique par sa transformation en nouveau stéréotype. C'est le vampire fin de siècle, soit la femme-vampire métaphorique qui deviendra plus tard au cinéma la vamp.

Qu'il s'agisse de fantastique ou de littérature érotique, un même sort est réservé au personnage féminin. Il est *phénomène* fantastique, il est *créature* vampirique, il est *objet*, en tout cas il n'est ni le narrateur ni l'acteur principal de l'histoire à laquelle celui-ci prête le plus souvent son nom. Personnage éponyme telle la Véra de Villiers de l'Isle-Adam ou la Justine du marquis de Sade, la femme reste au XX^e siècle « l'exclue du texte pour ce qui est de sa parole véritable⁹⁴ », et plus encore l'était-elle, semble-t-il, dans les récits de l'époque décadente. Mises en mots de l'imaginaire pour ce qui concerne les littératures fantastique et érotique, simulation pour ce qui est de l'art décadent, ces formules esthétiques font donc grand usage de stéréotypes qui montrent une femme silencieuse, qu'elle soit victime ou bien créature fatale. Désignée par l'intermédiaire du pronom personnel « elle » — délocuté —, personne dont il est parlé et donc élément passif de la phrase, il est rare que le personnage féminin intervienne dans l'énonciation en tant que maîtresse du discours. Elle est réduite « avant tout à sa fonction d'objet de désir, de la part du personnage et/ou du phénomène⁹⁵ ». Mais avec la littérature décadente, la femme n'est plus objet, elle est moyen. Les romantiques déjà, par « surestimation et déréalisation » de la femme aimée, tendaient à vider celle-ci de toute réalité en tant qu'objet et, en fait, à l'annuler en

⁹³ Tandis que le vampire, en entrant en littérature, s'incarne sur l'ambivalente scène de l'imaginaire où la frontière avec le réel est maintenue dans le domaine de l'équivoque.

⁹⁴ A. M. Dardigna, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁵ J. Malrieu, *op. cit.*, p. 61.

tant qu'être⁹⁶ ; les décadents présentent la femme sous une forme statufiée, celle-ci figurant une énigme, un au-delà du vécu accessible aux seuls esthètes : elle devient Mythe.

Héloïse n'a, à première vue, rien d'un personnage mythique; toutefois elle n'a guère à voir non plus avec les « êtres ordinaires ou avec les caractères décrits par la psychologie » : elle est donc « figure archétypique⁹⁷ ». Mais elle ne correspond pas non plus tout à fait au stéréotype du vampire femelle, bien plutôt à celui de la femme fatale, c'est-à-dire au stéréotype du vampire fin de siècle, d'autant plus qu'elle est décrite comme portant des vêtements à la mode de cette époque, ce qui fait d'elle un vampire particulièrement « jeune » comparativement aux vampires femelles de la tradition littéraire⁹⁸. *Elle est « du type » des femmes-vampires métaphoriques*. Sa survivance dans le Paris contemporain apparaît, non pas comme un anachronisme terrifiant — personne en effet, à part Bernard, ne fait attention à cette jeune délinquante, marginale parmi d'autres —, mais comme présence obscène, dérangeante. Une particularité qui la distingue encore du vampire femelle stéréotypé, même si Héloïse en possède certes bien tous les attributs : elle est une voix avant que d'être un corps. Elle est essentiellement une voix. Avant d'avoir jamais vu Héloïse, Bernard a déjà entendu sa voix, sa parole. C'est très clairement lorsque la jeune femme ouvre la bouche pour parler, chanter et mordre bien sûr, que se produit l'effet de rupture fantastique, qu'il y a « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle⁹⁹ ».

⁹⁶ Voir C. Dumoulié, *op. cit.*, p. 29-31.

⁹⁷ M. L. von Franz, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁸ Voir Jean Marigny, *op. cit.*, vol. 2, 1985, p. 785 : « [les histoires de vampires] font toutes ressurgir à notre époque un monde oublié : les vampires eux-mêmes sont souvent des personnages âgés de plusieurs siècles qui font figure d'anachronisme dans la société contemporaine ».

⁹⁹ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, cité par J. L. Steinmetz, *La Littérature fantastique*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1990, p. 11.

Son pouvoir fantastique ou plutôt, métaphorique, réside moins en ce qu'elle peut être sujet de séduction et de perte qu'en ce privilège de la parole qui lui a été concédé.

Ainsi l'archétype de la femme fatale mystérieuse n'est-il pas dans *Héloïse* le symbole général de l'opposition manichéenne du corps et de l'esprit, dychotomie parmi d'autres, aujourd'hui mise en question, l'époque tendant vers le monisme... « Roman palimpseste¹⁰⁰ » enregistrant « l'héritage gothique de la morte amoureuse » enrichi par contamination de « la représentation [décadente] de la femme fatale¹⁰¹ », *Héloïse* reprend mythes, archétypes et stéréotypes pour jouer de leur « réversibilité¹⁰² » : le symbolisme de la femme y étant inversé, ce dérapage symbolique opère un dérapage stéréotypique par lequel survivent sous une forme *simulée* le type et le genre littéraire fantastiques.

*
* *

¹⁰⁰ Denise Rochat, « *Héloïse* d'Anne Hébert : une nouvelle Eurydice ? », *Quebec Studies*, vol. 17, 1993-1994, p. 136.

¹⁰¹ Joëlle Prunnaud, « De la femme fatale fin-de-siècle à la vamp : apparition d'un stéréotype », in C. Plantin, *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, p. 61.

¹⁰² Jean-Louis Dufays, « Stéréotypes, lecture littéraire et postmodernisme », C. Plantin, *op. cit. supra*, p. 80-91.

CHAPITRE II

HÉLOÏSE : UN PALIMPSESTE

1. Déjà-lu dans *Héloïse* : aspects fantastiques de l'œuvre

Héloïse se pose en toute page en tant qu'héritière de plusieurs traditions. Cet ancien prénom, Héloïse, ouvre le texte à une dimension historico-légitime à laquelle celui-ci emprunte, en même temps qu'il inscrit le récit dans le sillage d'œuvres fantastiques dont le personnage éponyme est aussi une femme. Cette première dimension hypertextuelle attire l'attention sur ce qui fait d'*Héloïse* une œuvre littéraire¹, en ceci qu'elle puise à diverses sources transtextuelles². Roman palimpseste, l'œuvre d'Anne Hébert l'est en effet à plusieurs titres, celle-ci *jouant* pour s'écrire des cinq types de relations transtextuelles définies par Gérard Genette³ : elle est une œuvre de

¹ Par opposition à paralittéraire au sens de non littéraire.

² Il faut consulter Gérard Genette qui définit ainsi la transtextualité : « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 7. L. Somville analyse le concept en ces termes : « La *transtextualité* concerne, au degré le plus élevé, l'aspect universel de la littérarité, ce qui met un texte en relation avec d'autres textes, de façon consciente ou non. Les types de relation (au nombre de cinq) fournissent la suite du paradigme... », « Intertextualité », in Delcroix M. et Hallyn, F., *Méthodes du textes. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987, p. 129.

³ Comme l'indique Gérard Genette, « l'*intertextualité* désigne la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, par voie de citation, de plagiat ou d'allusion. Le *paratexte* est constitué par des signaux accessoires tels que titre, préface, notes, épigraphe, illustrations, prière d'insérer, etc. La *métatextualité* répond au statut particulier du texte B qui se présente comme le commentaire (souvent critique) d'un texte A antérieur. Si B résulte de A sans donner lieu à un commentaire, par transformation du sujet ou de la manière, on parlera d'*hypertextualité*. L'*architextualité* détermine le statut générique (roman, poème, etc.) d'un texte, elle oriente l'horizon d'attente du lecteur », *ibid.*

*littérature au second degré*⁴. Héloïse est d'abord une autre version mythique de l'« histoire de vampire femelle » en sa nature archétypique.

Il est possible, dans un premier temps, de dresser une liste inventoriant les éléments surnaturels, mythologiques et symboliques empruntés à la tradition littéraire, pour leur donner une traduction. Héloïse est un vampire, métaphore fantastique de la femme fatale. Elle est Perséphone menant en son enfer un homme qui vivait à la surface du monde. Le mythe orphique a été modernisé, adapté à la géographie parisienne, et même inversé : Anne Hébert qui a fait du personnage féminin un guide et non plus une suivante, donne à celle qui incarne, entre autres, Eurydice, un rôle central et ambigu⁵. Toutefois, la signification symbolique du mythe peut être retrouvée intacte. Sur les pas d'Héloïse, Bernard pénètre « l'envers du monde », et comme il ne réussit « pas à échapper à la contradiction de ses aspirations vers le sublime et vers la banalité, [il] meurt de n'avoir pas eu le courage de choisir⁶ ». Initiatrice, Héloïse est déesse des marécages de l'âme humaine, dans la mesure où elle en dévoile les bassesses, et surtout, en révèle les contradictions. On distingue dans l'œuvre ce double mouvement particulier au genre fantastique, lié à la dimension sacrée que celui-ci revêt toujours lorsqu'intervient une figure symbolique : c'est un phénomène d'attraction-répulsion. L'horreur qu'inspire la nécrophilie, la terreur sacrée éprouvée par les hommes à l'égard de celle(s) qui défie(nt) leurs lois et pénètre(nt) leurs secrets, suscitent en même temps un attrait dont on hésite à dire s'il est d'ordre sexuel ou métaphysique. Et la fascination introduit la transgression⁷ donc le désordre. Ordre perturbé, les signes se dédoublent,

⁴ Voir Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 64 : « L'image du palimpseste rend bien compte du fonctionnement de l'hypertextualité : sous le texte B, que Genette appelle "hypertexte", transparaît un texte A, l'"hypotexte", comme dans ces parchemins qui laissent voir les traces d'une première écriture qui avait été effacée pour faire place à un nouveau texte. »

⁵ Voir Denise Rochat, *art. cit.*, p. 135-142.

⁶ *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, art. « Orphée », p. 712.

⁷ Voir Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, 306 p.

ils deviennent incompréhensibles : le texte s'écrit alors en un langage ambigu. Héloïse, double figure baudelairienne de la Beauté et du vampire, vient bouleverser un avenir conjugal tout tracé dans un monde qui, devenu symbolique, peut être perçu de deux manières différentes : il est biface. Christine n'est-elle pas le double diurne et vivant, « trop vivant », du vampire/femme fatale, figurant elle aussi une féminité menaçante et source de dégoût ? « Un grand couteau entre les doigts, le lapin étalé sur la planche de bois, Christine tranche et découpe. Les sourcils froncés, elle s'applique à son travail de bouchère, se révolse et persévère⁸ » (p. 115).

Je viens de présenter l'esquisse de la structure symbolique de *Héloïse*. Celle-ci suffit à montrer quelles sources transtextuelles — mythiques, en l'occurrence —, nourrissent l'énoncé fantastique : il s'agit d'archétypes dualistes qui opposent hommes et femmes (masculin et féminin), traditionnellement exploités en littérature fantastique, archétypes regroupés thématiquement par Todorov lorsqu'il analyse la structure de récits de ce genre.

Puisqu'il s'agit de donner une interprétation aux motifs précédemment relevés, on constate que la co-présence des thèmes du « je » et des thèmes du « tu » tels que décrits par Todorov⁹, si elle fait reposer le texte sur un schéma dualiste, à savoir cet antagonisme archétypal couramment exploité en littérature fantastique et érotique, reprend toutefois celui-ci pour le dépasser. « Vampire métaphorique », la femme dans *Héloïse* semble bien incarner la chair aux dépens de l'esprit. C'est la passion qui est maîtresse du comportement du personnage féminin, Héloïse ayant grand peine à se soumettre aux *lois de la terre*, et « menaçant [par ailleurs] directement les valeurs

⁸ Il est à remarquer qu'ici, Anne Hébert fait rimer la prose.

⁹ Voir T. Todorov, *op. cit.*, chap. 7 et 8.

fondamentales de l'Ordre patriarcal en induisant tout un autre système de valeurs¹⁰ », car elle oppose aux sentences raisonnables des hommes une parole sibylline ou silencieuse :

— Méfiez-vous, ma chère. Je vous trouve bien pâlotte. Vous êtes en train de vous anémier. Vous risquez gros. Ne vous laissez pas attendrir par ce jeune homme. Ne vous attachez pas surtout. C'est extrêmement dangereux pour vous. Préférez-vous que je vous mette sur une autre piste, avant qu'il ne soit trop tard ?

Silence d'Héloïse. Puis protestation résignée. Chaque mot semble lui être arraché de force.

— Ce que j'ai commencé avec Bernard je le terminerai, tel que convenu. La loi c'est la loi (p. 83-84).

Todorov relève une correspondance entre les thèmes fantastiques regroupés autour du pôle de la perception qu'il appelle thèmes du « je » et « les catégories dont il faut user pour décrire le monde du drogué, du psychotique, ou celui du jeune enfant¹¹ ». Observatrice isolée de l'autre côté du monde, silencieuse et détachée, la femme ne participe pas au chaos mais le suscite : pour Anne Hébert sans doute, qu'elle soit vampire, délinquante ou droguée, la femme est l'être marginal, c'est-à-dire l'être privé de parole politique. Dans *Héloïse*, il y a illustration sémantique de la correspondance décrite par Todorov, première inscription d'une dimension sociale au cœur d'un univers donné pour fictif : le domaine féminin y apparaît comme étant celui du non-discours, du renoncement au langage, à la ressemblance de l'univers du drogué ou du psychotique; et Héloïse est conçue à la ressemblance du drogué ou du psychotique, confusion entre univers imaginaire et monde réel créant « une » ambiguïté « fantastique »... Il y a, *d'un côté*, le discours rationnel des hommes énonçant des lois et façonnant un monde, et il y a le « langage privé¹² » de la femme, un anti-langage,

¹⁰ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 45.

¹¹ T. Todorov, *op. cit.*, p. 120.

¹² *Id.*, p. 154.

qui, loin d'accomplir une fonction de médiation, isole celle-ci en *un autre côté du monde*. D'où incommunicabilité, d'où une autre ambiguïté, d'où fantastique.

Femme-chair et homme esprit, femme-nature et homme-culture, femme-objet et homme-sujet (?), dans cet univers de discours qu'est le livre, le personnage féminin représente l'Autre inaccessible et caché. Les thèmes du discours dont on a vu qu'ils appartenaient au registre masculin, thèmes du « tu » selon Todorov, sont ceux de la communication. Le langage, « forme par excellence et agent structurant de la relation à autrui¹³ », est inopérant parce qu'il ne varie pas de l'un et l'autre côtés du monde sur les mêmes thèmes. Et ce schéma thématique est inscrit au plan du discours, l'énonciation alternant entre réalisme et fantastique.

*

Selon Tzvetan Todorov, le fantastique naît en effet du langage¹⁴. Le fantastique ne consiste donc pas en un ensemble de thèmes, mais son avènement est lié à la manière dont est énoncé l'événement. Il y a un rôle joué à ce moment par le lecteur, le destinataire d'un message figuré, le récepteur de signes ambigus et surtout, il y a intervention d'un énonciateur dont le point de vue génère cette ambiguïté.

Dès les premières lignes, le récit hébertien tend à confondre l'incrédule lecteur du XX^e siècle. La description de l'appartement superposant à un espace réel un espace imaginaire personnifié, crée l'ambiguïté et affirme même celle-ci*. Néanmoins le chapitre s'achève sur une pirouette qui déstabilise un amateur du genre qui, « en vieil

¹³ *Id.*, p. 147.

¹⁴ T. Todorov, *op. cit.*, p. 87.

habitué », s'est sans nul doute déjà « confortablement » installé dans cet appartement « où fleure bon le fantastique » :

Tel qu'il était dans son ambiguïté*, l'appartement attendait Christine et Bernard. Mais Christine et Bernard ne s'en souciaient guère, ayant déjà visité quantité de studios et d'appartements, pour finalement se fixer rue du Commandeur, dans un immeuble neuf (p. 12).

Le sens de l'humour de l'énonciateur annule la traditionnelle scène d'exposition fantastique, — schème narratif préconçu. L'histoire est à reprendre depuis le début, ce qui est fait, sur un tout autre ton. Il devient alors question de « prosaïques¹⁵ » fiançailles. Toutefois, l'instance narrative se disloque, les points de vue alternent ostensiblement sans qu'on connaisse encore les narrateurs. Au « on » succède un « je » identifié sous le nom de Bernard, tantôt locuteur ou bien interlocuteur d'une mère dont on apprend pourtant qu'elle est morte depuis deux ans, et tantôt énonciateur fictif. Ainsi les modes de focalisation varient-ils tout au long du récit, mélange de style direct, style indirect et style indirect libre où interviennent de un à trois narrateurs dans un même et court chapitre :

— Comme tu as changé, Bernard. Je ne te reconnais plus. Et toi, c'est comme si tu ne me reconnaissais plus.

— C'est des idées que j'ai en tête qui me tourmentent.

— Quelles idées ? Tu es en train d'imaginer des poèmes peut-être ?

Et si c'était cela ? Si Bernard inventait, jour après jour, mot après mot, un long poème fabuleux ? Comment ne pas excuser ses airs fantasques, ses manières distantes, son manque d'amour plutôt. Inutile de se leurrer. Non, non, je ne le supporterai pas...

Christine courait à l'opéra, ses chaussons de danse dans un petit sac de toile sur son épaule. Elle assemblait des pas et des mouvements, en grande hâte et fébrilité, comme quelqu'un qui n'a juste que le temps de vivre (p. 64-65).

Focalisations interne et externe se succèdent ici, sans qu'on puisse savoir précisément qui pose la question : « Et si c'était cela ? ». Généralement, le point de vue à partir

¹⁵ Vs « fantastiques ».

duquel une fiction fantastique est donnée à lire est éminemment personnel. Jean Bellemin-Noël exclut que dans ce *type* de récit « les faits soient présentés foncièrement hors de la conscience particulière qu'ils ont affectée ou troublée¹⁶ ». Or, ce n'est pas plus Bernard qui est l'unique narrateur intradiégétique qu'il n'est non plus de narrateur extradiégétique identifié. Aucun personnage-narrateur ne se livre à un quelconque effort d'introspection : un voile de silence empêche une claire vision du dedans. La multiplicité des voix et le jeu de leur alternance est un autre procédé énonciatif visant à mettre les facultés de compréhension du lecteur en défaut. La parole est ainsi mise en relief et plus encore le silence. L'attention est focalisée sur celui qui se tait jusqu'à ce qu'il parle à son tour, enfin :

Rien ne peut rompre l'enchantement. *La voix de Christine* semble lointaine, presque irréelle :

— Nous cherchons un appartement vide pour le meubler nous-mêmes, n'est-ce pas Bernard ?

La voix grinçante de Bottereau donne la réplique à Christine [...]

— J'ai meublé cet appartement avec des pièces authentiques achetées aux puces et remises en état par mes soins, dans ma boutique.

De nouveau *la voix de Christine*, distante et feutrée :

— Je voudrais voir la salle de bains.

La voix de Bottereau à moitié couverte par des râles, pourtant hors d'atteinte, obséquieuse :

— Par ici, ma belle, par ici.

[...]

Bottereau rejoint Bernard au salon [...]

— *Qu'en dites-vous* jeune homme ? Tout autour de vous n'est-il pas charmant et d'un goût exquis ?

Bernard enchaîne très rapidement, comme s'il ne contrôlait plus *ses paroles* :

— C'est Christine qui me gêne... (p. 52-53. C'est moi qui souligne.).

¹⁶ J. Bellemin-Noël, *art. cit.*, 1971, p. 109.

Ce passage structuré à la manière d'un dialogue dramatique, est non seulement une illustration de cette plurivocité caractéristique du récit hébertien, plurivocité par laquelle il s'écarte du modèle narratif fantastique, il en illustre encore *la multiplanéarité architextuelle*. Intégrant au plan énonciatif des signes appartenant au code dramatique, le texte désoriente le lecteur, qui ne sait plus qu'entendre ni qu'attendre¹⁷. « Cette structure plurielle subvertit l'ordre rationnel de notre perception du monde¹⁸ » et permet donc un renouveau du fantastique en tant que *genre structuré comme le stéréotype* : structure figée, le genre fantastique est, dans *Héloïse*, déconstruit puis reconstruit, celui-ci médiatisant « la vision d'un monde éclaté [en désordre], d'un monde où le réel, l'onirique et l'irréel s'entrecroisent [...] »¹⁹, reflétant moins un monde en somme, qu'un texte, lui-même reflétant d'autres textes...

* *

2. Déjà-lu et autoreprésentation dans *Héloïse* : aspects postmodernes de l'œuvre

Les romans d'Anne Hébert ne s'insèrent véritablement dans aucun grand courant littéraire : ils ne tiennent ni d'une esthétique réaliste et encore moins d'une écriture historique, psychologique, existentialiste, surréaliste ou féministe. Mais ces romans participent tous, par un biais ou par un autre, à ces divers mouvements²⁰.

L'analyse qui a précédé a permis de distinguer deux procédés narratifs par lesquels l'écriture hébertienne atteint à la pluralité. Participant d'un genre évoluant dans le flou du concept de fantastique, l'œuvre hébertienne renchérit. Non seulement la fonction

¹⁷ Rappelons que « l'*architextualité* détermine le statut générique (roman, poème, etc.) d'un texte; elle oriente l'"horizon d'attente" du lecteur », L. Somville, *art. cit.*, p. 129.

¹⁸ Janet M Paterson, *Anne Hébert : Architexture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 98.

¹⁹ *Ibid.*, Janet Paterson fait cette remarque à propos des *Chambres de bois* d'Anne Hébert.

²⁰ *Id.*, p. 13.

représentative du discours est partiellement subvertie, l'œuvre illustrant un propos imaginaire, qui de plus, selon Todorov, n'a plus lieu d'être, mais elle est encore modifiée par la projection sur le texte de son propre reflet et du reflet d'autres textes. *Héloïse* participe ainsi, « par un biais ou par un autre », d'autres œuvres; elle participe aussi, par le biais du processus appelé « autoreprésentation », de l'esthétique postmoderne.

Selon Janet M. Paterson²¹, les caractéristiques essentielles du roman postmoderne sont la rupture des codes d'écriture, les jeux de langage, l'autoreprésentation et l'intertextualité, terme auquel je préfère le concept de *transtextualité* par lequel Genette désigne « tout ce qui met [un texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes ». Autrement dit, le texte postmoderne utilise toute structure textuelle figée pour seulement la reprendre, ou bien la rompre, et/ou en jouer.

On a dit, pour ce qui concerne le niveau énonciatif dans *Héloïse*, que le narrateur n'est pas, de manière privilégiée, celui qui est affecté par l'événement, et ce à la différence du narrateur traditionnel des récits fantastiques. Il n'est pas non plus un narrateur omniscient du type de ceux par la voix desquels sont focalisés les récits réalistes classiques. Mais, il n'est pas plus un « je » narratif, qui adopterait la posture d'un auteur, d'un éditeur ou d'un commentateur : le genre ne se prête évidemment pas à ce type de narration proprement postmoderne. Il y a en revanche pluralité des voix : de nombreuses instances narratives permettent cette focalisation multiple qui donne à voir l'événement sous divers angles. Dans l'ensemble, c'est un ton humoristique qui

²¹ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.; l'analyse qui commence ici est inspirée de la typologie que la critique établit dans son ouvrage.

domine dans la mesure où le vocabulaire utilisé contraste avec les événements tragiques pressentis ou décrits :

Encombrée par ce grand corps d'homme qui *défaille*, Héloïse s'agenouille, puis s'assoit par terre, couche le jeune homme sur ses genoux [...].

Bottereau arrive à son tour. Il *se faufile* au premier rang, sa petite trousse d'une main, de l'autre il tient le bras de Christine, *dépenaillée* et complètement indifférente (p. 123-124. C'est moi qui souligne.).

Le procès énonciatif ouvre de même le texte à un hors-texte suggéré par la présence d'un destinataire implicite. Ce ne sont pas d'explicites adresses au lecteur qui permettent cette « abolition de la clôture du texte » sous-jacente à l'énonciation postmoderne. Ce sont plutôt des « clins d'œil » adressés dans la direction de lecteurs complices, qui requièrent ainsi une participation sélective et contribuent au ton badin du texte. Ainsi, à la page 70, l'expression « un coureur de métro » utilisée pour désigner Bottereau, peut impliquer, si l'on songe à l'expression originale de « coureur des bois », qu'il s'agit d'un vampire québécois; celle-ci ne peut à tout le moins être entendue que par un lecteur francophone du Canada. Par ailleurs, le slogan publicitaire repris sous forme abrégée à la page 113 (« le pain ! et le vin ! »), où manque « le Boursin » pour que soit complété ce trio gastronomique typiquement français — pain, vin, fromage —, fait appel à la mémoire mécanique des lecteurs vivant en France. La participation du lecteur est enfin requise, de manière plus typiquement postmoderne mais restant implicite, par le biais de questions adressées à un destinataire indéfini : « Comment faire la part des choses, séparer le songe d'avec ce qui s'est passé de très réel et précis entre Héloïse et lui, dans l'appartement de la rue des Acacias ? » (p. 105). L'interrogation fait intervenir la notion d'« hésitation fantastique » intégrée au discours théorique sur le fantastique par Todorov, et renvoie au problème du statut de la fiction et de la réalité dans l'œuvre artistique en général, problème d'esthétique postmoderne : « l'irréalité n'[...] est plus celle du rêve ou du phantasme, d'un au-delà

ou d'un en-deçà, c'est celle de l'hallucinante ressemblance du réel à lui-même²² ». Dans le même ordre d'idée, le passage suivant met en relief le croisement de la réalité et de la fiction :

Les a-t-il vraiment chuchotés ces mots, contre l'épaule d'Héloïse ?

— Je t'aime Héloïse, je t'aime.

Les a-t-elle vraiment prononcées ces paroles, comme on s'adresse à un enfant malade ?

— Ce n'est que la fascination de la mort, mon chéri (p. 123).

Ici encore, un questionnement d'ordre esthétique s'insinue au cœur de la fiction. C'est par la mise en scène d'un personnage-écrivain que se fait le plus souvent ce questionnement dans les romans postmodernes étudiés par Janet Paterson. L'autoreprésentation²³ se manifeste ainsi au niveau de l'énonciation de façon explicite, à la fois visible et lisible. Or Bernard, le personnage-écrivain dans *Héloïse*, n'écrit plus, sa vocation ayant été contrariée par les objections d'une mère autoritaire : « Un jour, Bernard avait renoncé à écrire des poèmes et à toutes sortes de rêveries pour étudier le droit, accomplissant ainsi le vœu le plus cher de sa mère qui s'en montra fort contente » (p. 13). Et loin que les deux champs thématiques qui caractérisent l'écriture postmoderne, c'est-à-dire les registres sémantiques de l'écriture, de la lecture, de l'art en général, et ceux de la rupture, soient absents de l'énoncé, ils se manifestent dans *Héloïse* de manière paradoxale : niée, l'œuvre en train de s'écrire se reflète dans un miroir vide...

*

²² Dixit Jean Baudrillard pour définir l'« hyperréalité » dans *L'Échange symbolique et la mort*, *op. cit.*, p. 112.

²³ Janet Paterson définit « l'autoreprésentation » en ces termes : « processus qui permet à l'œuvre d'être son propre sujet », *op. cit.*, 1985, p. 13.

Les romans postmodernes ont en effet prioritairement recours à des pratiques réflexives dites « autotextuelles » et intertextuelles, au sens élargi de transtextuelles, pour mettre en relief leur dimension scripturale. Ces pratiques sont, au niveau de la diégèse, utilisées pour illustrer les thèmes de l'écriture, et/ou de la lecture, et/ou du travail critique, et/ou de l'art. Il s'agit d'abord dans *Héloïse*, de mises en abyme, qui ont pour effet de rompre la linéarité du texte.

Anne Hébert utilise ainsi les procédés stylistiques propres à l'« effet de miroir » qui permettent le redoublement spéculaire, « à l'échelle des personnages », du « sujet même²⁴ » du récit :

On peut *lire* en outre sur le bloc de Bernard : "Tout homme trouvé en état d'ivresse sera mis en état d'arrestation. Qui a bu boira. Dent pour dent. œil pour œil. Son œil sombre, ses dents blanches. La fille aux cheveux de nuit s'est volatilisée. Bien fin qui la trouvera. Rien ne sert de courir il faut partir à temps" (p. 27. C'est moi qui souligne).

L'auteure a posé en tête de son roman cette énigme inspirée de formules proverbiales complétées par une sentence morale prise aux fables de La Fontaine. Ce « récit second, enchâssé dans le premier, répète "en petit", comme emblématiquement, ce qui se passe dans l'aventure principale²⁵ » problématisant la situation fantastique²⁶, empruntant à un autre genre par la voie intertextuelle, et mettant en relief le sème de la lecture. La chanson interprétée par Héloïse est construite sur ce même modèle alors qu'elle répète l'intrigue sous une forme sentencieuse :

Qui me voit
Une fois
Une seule fois
Me désire et se noie

²⁴ André Gide, *Journal 1889-1933*, cité par L. Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 283.

²⁵ Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique... », *art. cit.*, 1972, p. 20.

²⁶ **Glose** : « Qui déroge à la Loi [du Père] sera puni par la Loi du sang. La voie fantastique [initiatique] s'ouvre devant Bernard ou, autrement dit, l'histoire commence... »

La terre est profonde
Comme l'onde...

Qui m'aime
Me suivra...(p. 69).

Ce *micro-récit*, reflet d'un autre situé antérieurement²⁷, fait écho par sa sécheresse dogmatique, à la fois au morceau d'écriture automatique cité ci-dessus, ainsi qu'à l'exergue du livre écrit sous forme de loi :

Le monde est en ordre
Les morts dessous
Les vivants dessus.

Il est à remarquer que ces effets de miroir, consistant en un travail de confection caractéristique, tant de la « fantasticité » du texte que sa facture réflexive, utilisent de manière récurrente des stéréotypes discursifs et thématiques pour produire ainsi un double effet de d  j      . N'est-ce pas là développer une esthétique paradoxale que d'affirmer, par l'emploi de la mise en abyme qui, « en tant que *second* signe [...] ne met pas seulement en relief les intentions du *premier* (le récit qui la comporte) », mais « manifeste qu'il (n')est aussi (qu')un signe », proclamant : « *je suis littérature, moi et le récit qui m'enchâsse*²⁸ », et recourir en même temps à des formules figées, tant linguistiques que thématiques, pour faire œuvre littéraire et nouvelle ?    côté de *ces mises en abyme particularisantes* qui « restreignent et compriment la signification de la

²⁷ Il ne faut pas se d  soler
Pour si peu mon ami
Une de perdue,
Une de retrouvée.
Celle qu'on attendait pas
Sort de l'ombre
Creuse sa galerie profonde
Au cœur noir de la terre
Pour venir jusqu'à toi » (p. 20).

²⁸ L. Dällenbach, *art. cit.*, p. 285.

fiction²⁹ » sous une forme réduite, se transpose dans le récit l'histoire fantastique et cruelle, en un conte, version symbolique et adoucie d'*Héloïse*, où le vampire devient marchand de bonheur (cerceaux, ombrelles...) et génie de la lampe : « — Je vous attendais, mes agneaux. Que puis-je faire pour vous ? Vos désirs sont des ordres » (p. 47). Il y a dans ce passage *mise en abyme généralisante* qui reproduit le schéma — rencontre-trajet initiatique-rupture —, et par laquelle s'étend par ailleurs le contexte sémantique du récit fantastique.

Anne Hébert établit encore, par d'autres procédés de reduplication et d'enchâssement, un lien entre l'œuvre en train de s'écrire et l'œuvre déjà écrite, concevant Bernard à la ressemblance d'autres personnages masculins de ses romans et notamment à celle de Michel, le anti-héros des *Chambres de bois*. On reconnaît en Bernard un personnage type de l'œuvre hébertienne, « le stéréotype de celui pour qui la solitude [est] devenue une drogue, une condition d'échec supérieur, une maîtresse palpable³⁰ ». De même, il y a parenté entre Héloïse et Julie, héroïne des *Enfants du Sabbat*, toutes deux appartenant à une filiation de « jeunes filles maigres » et cruelles, stéréotype hébertien de la féminité.

Ce sont enfin des métaphores et des figurations qui permettent une condensation maximale ou partielle de la pratique signifiante dans *Héloïse*, mais métaphores et figurations paradoxales qui signifient l'absence ou le silence. À la page 98, le miroir, motif emblématique de la réflexivité textuelle, ne renvoie aucune image, ne reflète « rien ». Ainsi les murs de l'appartement que vient « voir » le jeune couple, sont-ils polis comme « une page blanche » où « rien » n'est lisible, « pas l'ombre d'un

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Denis Bouchard, *Une lecture d'Anne Hébert. La Recherche d'une mythologie*, Montréal, cahiers du Québec, Hurtubise HMH, coll. « Littérature », 1977, p. 59.

signe » (p. 42). Et l'appartement que Christine et Bernard viendront habiter, « ce lieu qui n'est ni habité, ni vacant, qui évoque à la fois le "départ" et l'"aménagement", et qui produit un effet de "malaise", résume à l'échelle réduite, le texte entier en présentant, paradoxalement par leur absence, les trois actants principaux de l'œuvre³¹ ».

S'il y a bien dans *Héloïse*, au niveau de l'énoncé, « processus d'accumulation³² » de procédés d'autoreprésentation, il semble qu'Anne Hébert veuille nier ce fonctionnement autoréflexif du texte. Ce thème de la rupture qui est l'illustration sémantique de l'éclatement textuel par des procédés autotextuels et intertextuels, est bien présent dans *Héloïse*, énoncé de même dans *les Enfants du Sabbat*³³ : « Il a suffi d'un instant, tout à l'heure dans le métro, face à une inconnue, pour que Bernard soit transformé comme quelqu'un qui passe sur l'autre versant du monde » (p. 31). Mais cet « envers du monde » n'est-il pas cet autre monde atteint par l'homme soudain épris d'une femme dont il vient de croiser le regard, le stéréotype romantique de la rencontre amoureuse n'est-il pas, tout simplement, cet au-delà installé au cœur de la réalité quotidienne qu'un personnage confronté à un phénomène fantastique, traverse inopinément ? Bref, illustrer la rupture quand le genre choisi implique doublement la rupture, puisqu'il y a dans *Héloïse*, rencontre amoureuse et « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle³⁴ », et que tout amour peut être considéré comme

³¹ Paul Raymond Côté, « À l'abri des vivants : l'euphémisation dans *Héloïse* d'Anne Hébert », *Symposium*, vol. 3, n° 43, 1989, p. 175.

³² Janet Paterson, *op. cit.*, 1990, p. 30.

³³ Voir Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, Paris, Seuil, 1982, p. 65 : « Que l'atroce se change en bien. Telle est la loi : l'envers du monde » ; de même, un poème du *Tombeau des rois* est intitulé « L'envers du monde », in *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, p. 52-53.

³⁴ Pierre Georges Castex, cité par J. L. Steinmetz, *op. cit.*, p. 11. Voir la définition plus récente du fantastique de P. G. Castex : « Le fantastique crée une rupture, une déchirure dans la trame de la réalité quotidienne », *id.*, p. 11 ; Roger Caillois, quant à lui, dit du surnaturel, qu'il « paraît comme une rupture de la cohérence universelle », *id.*, p. 13. Et l'on pourrait multiplier les citations...

fantastique³⁵, est-ce réutiliser des stéréotypes littéraires ou satisfaire aux exigences thématiques du roman postmoderne ? L'affirmation : « Le temps est éclaté. Les morts sont lâchés parmi nous... » (p. 102), illustre ce thème du désordre que privilégient les romanciers postmodernes « pour subvertir les notions classiques de clôture et de totalisation³⁶ », en ce qu'elle constitue une double rupture, tant au niveau de la diégèse qu'au niveau du code étant l'antithèse du lieu commun qui constitue l'épigraphe du livre. Un tel énoncé serait l'indice d'une utilisation consciente et motivée de clichés thématiques en vue de *rompre* ceux-ci aux exigences d'une autre esthétique. Cette intuition se voit-elle confirmée au niveau du code par des manifestations intertextuelles qui feraient d'*Héloïse*, selon l'expression de Julia Kristeva, « une mosaïque de citations³⁷ », et des manifestations autotextuelles, par lesquelles le texte répéterait « ce dont il parle en projetant des reflets textuels³⁸ » ?

Au rang des allusions littéraires faites par le moyen de fragments non littéraires, on peut classer le stéréotype paralittéraire du brocanteur, motif fantastique que Louis Vax décrit en ces termes : « L'antiquaire est vieux parce qu'il vend des choses dont la vieillesse a déteint sur lui. [...] Elles violent à leur façon la loi qui veut que la jeunesse n'ait qu'un temps et la vie qu'une durée raisonnable³⁹ ». On en retrouve en effet les principales caractéristiques dans le texte; il est de plus un motif corrélatif de celui du vampire qui est « une créature survivante ».

³⁵ C. Dumoulié pose en introduction à son ouvrage cette question : « Y a-t-il des amours qui ne soient pas fantastiques ? », question à laquelle répond, par la voix du chercheur, Sigmund Freud : « Le hors-norme serait la norme de l'amour » (Freud, *La Vie sexuelle*), *op. cit.*

³⁶ Janet Paterson, *op. cit.*, 1990, p. 20.

³⁷ Voir Julia Kristeva, *Sémiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 379 p.

³⁸ *Id.*, p. 30.

³⁹ Louis Vax, *op. cit.*, 1965, p. 73.

Les éléments d'érudition sont plus nombreux, consistant en citations, inscrites en italiques dans le texte, citations dont l'origine est cependant tue :

Ma vraie vie est ailleurs (p. 25).

...ce lieu flagrant et nul (p. 42).

Qu'est-ce qu'on peut pour notre amie qui se lamente et que la mer au loin déchire ? (p. 90).

Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles (p. 107).

En ce qui concerne l'avant-dernière de ces citations, on soupçonne qu'Anne Hébert introduit là un passage issu de sa propre œuvre poétique, de même qu'il y a référence intratextuelle à des écrits antérieurs, notamment lorsque l'écrivaine fait dire à Héloïse : « Ce n'est que la fascination de la mort, mon chéri » (p. 123). Ce tour restrictif qui banalise par une formule atténuative, « ce n'est que... », la réalité la plus inacceptable (la mort), se retrouve fréquemment dans toute l'œuvre, romanesque et poétique, d'Anne Hébert. Citons pour exemples :

... Michel, ce n'est rien qu'une toute petite mort⁴⁰.

Ce n'est que l'attirance de la mer, mon cœur, ce n'est que la fascination de la lune⁴¹.

Ce n'est que la profondeur de la mort qui persiste...⁴²

À chaque fois, le texte dénie à la mort son caractère de gravité par le biais d'une apostrophe affective (sauf dans le poème) adressée à un homme désiré (Bernard, Michel, Stevens), et neutralise sa portée en en donnant une interprétation banalisante. « Ce n'est que.. » appartient donc au registre des « formules-cliché hébertiennes », au même titre que ce lieu commun : « Le monde est en ordre ». Il y a à la page 109, reprise intratextuelle de cette phrase donnée en épigraphe, phrase elle-même empruntée

⁴⁰ Anne Hébert, *Les Chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958, p. 88.

⁴¹ Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, coll. « Points roman », p. 204.

⁴² Anne Hébert, *Poèmes*, « Le tombeau des rois », *op. cit.*, p. 61.

à l'œuvre déjà écrite d'Anne Hébert. L'épigraphe d'*Héloïse* consiste, en son intégralité, en un emprunt intratextuel fait au poème intitulé « En guise de fête » :

Le monde est en ordre
Les morts dessous
Les vivants dessus⁴³.

Cette idée selon laquelle « le monde est en ordre » lorsqu'il y a naissance ou mort, est un *leitmotiv* de l'œuvre hébertienne, ainsi qu'en témoignent ces passages :

Ma belle-mère trotte et sert à boire. Elle dit que son petit-fils est un braillard et son fils un double braillard.

Le monde est en ordre. Les morts dessous. Les vivants dessus.⁴⁴

Le monde est en ordre, les patates et le foin viennent bien, un an sur deux, les enfants poussent dru...⁴⁵

Les éléments de paratextualité dans *Héloïse* favorisent encore ce dialogue de l'œuvre avec d'autres œuvres, les unes appartenant au corpus hébertien, les autres au patrimoine littéraire. On a dit que l'épigraphe qui, comme le confirment Hallyn et Jacques⁴⁶ ressortit en effet au paratexte, est pour *Héloïse*, empruntée à un poème d'Anne Hébert : « En guise de fête ». Par ailleurs, le titre du livre propose, d'une part, « un redoublement [...] licite » du texte⁴⁷ en sa nature autotextuelle⁴⁸, celui-ci faisant *référence* à la diégèse où intervient une femme nommée Héloïse, référence

⁴³ Anne Hébert, *id.*, « En guise de fête », *op. cit.*, p. 35; citation reprise ailleurs dans *Les Fous de Bassan*, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁴ Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970, p. 84.

⁴⁵ Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁶ F. Hallyn et G. Jacques, « Aspects du paratexte », in *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, *op. cit.*, p. 202-237.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Voir L. Dällenbach, *art. cit.*, p. 283 : « Circonscriit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères, [dès] lors que l'on définit l'*autotexte* comme une reduplication interne qui dédouble le récit *tout ou partie sous sa dimension littérale* [celle du *texte*, entendu strictement] ou *référentielle* [celle de la *fiction*] ».

doublée, d'autre part, d'une dimension intertextuelle : le titre renvoie à l'histoire amoureuse d'Héloïse et Abélard, connue par l'entremise de lettres que les deux amants échangèrent, ainsi qu'au roman épistolaire de Jean-Jacques Rousseau intitulé *La nouvelle Héloïse*. Le titre choisi par Anne Hébert pour son récit est un « *onoma-texte* » en ce qu'« il forme le *nom* du texte⁴⁹ », mais il est aussi plus simplement un prénom et un « nom de religion⁵⁰ », par lequel le livre entre en relation avec l'histoire, la légende et la littérature. Ceci se fait *par le biais*, encore et d'abord, de l'intratextualité. Dans *Les Enfants du Sabbat*, en effet :

[...] le nom de religion que la romancière a imposé à la novice exprime l'identité complexe et la vocation personnelle de l'héroïne. Elle s'appelle Julie comme une martyre célèbre du V^{ème} siècle et comme la fille d'Auguste, renommée pour ses mœurs déréglées. Des héroïnes de romans revendiquent aussi le patronage de la jeune religieuse québécoise : cette Julie que Jean-Jacques Rousseau a appelée la « Nouvelle Héloïse », l'amante dont la passion ne pouvait se comparer qu'à celle de cette Héloïse d'autrefois qui, dans son couvent, avait entretenu une correspondance secrète avec Abélard; mais c'est surtout l'Héloïse d'*Une Saison dans la vie d'Emmanuel* que rappelle la novice des *Enfants du Sabbat*⁵¹.

Mais le titre renvoie encore, par un autre biais, à ce vaste hors-texte. Par extension de cette première analogie entre le personnage féminin des *Enfants du Sabbat* et les Julie et Héloïse citées par Gabrielle Poulin⁵² jusqu'au domaine masculin, on révèle la complexité du réseau transtextuel dans *Héloïse*. En effet, le père de Julie, personnage principal des *Enfants du Sabbat*, s'appelle Adélard, prénom qui l'apparente, par homophonie d'abord, à la fois à Abélard, personnage historique émasculé pour avoir épousé Héloïse (qui prendra le voile et deviendra abbess), et à Bernard personnage fictif victime d'un complexe de castration⁵³, mort pour avoir aimé une autre Héloïse. En

⁴⁹ Voir J. Ricardou, *art. cit.*, p. 199 : « Ni autre texte, ni même texte, le titre est un *onoma-texte* : il forme le *nom* du texte ».

⁵⁰ Gabrielle Poulin, « La nouvelle Héloïse québécoise », *Romans du pays*, Montréal, Bellarmin, 1980, p. 300.

⁵¹ *Id.*, p. 300 et 301.

⁵² Personnages auxquels j'ajoute, évidemment, l'Héloïse dont je m'occupe actuellement.

⁵³ Voir Lilian Pestre de Almeida, « Héloïse : la mort dans cette chambre », *Voix et Images*, n° 7, 1982, p. 471-481; et Sophie Milcent, « Le personnage fantastique féminin : survivance d'un

outre, Héloïse est donc aussi le prénom d'une religieuse sans religion conçue par Marie-Claire Blais et Julie, celui de Madame de Wolmar, héroïne du roman de Jean-Jacques Rousseau, intitulé *Julie ou la nouvelle Héloïse*, en référence à l'histoire malheureuse des amants impossibles du Moyen Âge, histoire devenue légende et transformée en roman par Jeanne Bourin⁵⁴. Ainsi Anne Hébert imagine-t-elle un lien entre tous ces personnages et ces œuvres. Elle voit une « parenté fictive » entre personnages historiques et personnages romanesques et, implicitement, élabore un réseau de signes culturels qui établit la « généalogie fictive » de son personnage éponyme — Héloïse du métro parisien —, depuis Héloïse épouse d'Abélard, en passant par Julie d'Étange/Wolmar, amante de Saint-Preux, jusqu'à sœur Julie de la Trinité, héroïne des *Enfants du Sabbat*, toutes figures féminines renvoyant en dernière instance, *par un biais ou par un autre*, à l'œuvre déjà écrite de l'auteure.

Quant aux allusions, leur détection dépend tout autant des connaissances socioculturelles et littéraires du lecteur, que de sa seule subjectivité. Ainsi les références culturelles qui, selon moi, sont sous-entendues dans *Héloïse*, n'en seront-elles pas pour certains ou auront, pour d'autres, une source différente, car l'*intertexte* est, selon la critique actuelle, l'ensemble des œuvres qu'un lecteur peut rapprocher de celle qu'il a sous les yeux, l'ensemble des passages que lui rappelle tel morceau qui lui plaît : « ainsi compris, l'intertexte varie selon le lecteur⁵⁵ ». Appelons-le, pour l'étendue littéraire que recouvre l'intertexte dans *Héloïse*, « transtexte ». Or la description de l'appartement (p. 9 à 16) rappelle par son décor baroque, un type de description propre aux romans décadents : pensons à la maison de Des Esseintes, dans *À Rebours* de Y. K. Huysmans ou à certains textes surréalistes, tel « Le tombeau d'Audrey Beardsley »

stéréotype. Étude comparée de *Hécate et ses chiens* de Paul Morand et de *Héloïse* d'Anne Hébert », mémoire de D.E.A., Université de Caen, 1995, 70 f.

⁵⁴ Voir Jeanne Bourin, *Très sage Héloïse*, Paris, La table ronde, 1980, 250 p.

⁵⁵ Michel Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 5.

d'André Pieyre de Mandiargues⁵⁶. De plus, cette adresse — « rue du Commandeur » (p. 12) —, n'est-elle pas l'indice du destin tragique qui attend Bernard et Christine, en ce qu'elle renvoie implicitement au texte de Molière intitulé *Dom Juan*, où la mort du Commandeur entraîne celle du personnage éponyme ? Selon moi, il y a encore allusion littéraire par un fragment littéraire, aux pages 85 et 86, lorsque l'on décrit l'ambiance régnant à la fête donnée par Christine : celle-ci fait penser aux descriptions de *surprise-party* auxquelles se livrait Boris Vian. D'autres allusions interviennent au plan de l'expression. Ainsi à la page 68, la phrase : « guidé par la voix d'Héloïse », renvoie directement au mythe des sirènes et plus spécifiquement à *L'Odyssée* d'Homère. On note cette phrase encore : « rire d'Héloïse qui met sa main devant sa bouche » (p. 78), où figure un cliché thématique du cinéma fantastique mettant en scène des vampires. Puis survient une autre référence cinématographique : il est fait mention d'un film de François Truffaut, « Le dernier Métro⁵⁷ ». Plus loin, on trouve encore une allusion à un roman d'André Gide, évoqué par l'intermédiaire de son titre : « les nourritures terrestres » (p. 113). Et la liste, comme le laisse entendre Michel Riffaterre, n'est sans doute pas exhaustive. D'ailleurs, si je définis avec lui l'intertextualité comme étant « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie⁵⁸ », j'ajouterai à celle-ci le récit publié par Mandiargues en 1986, récit intitulé *Tout disparaîtra* où un homme croise un jour dans le métro parisien la figure féminine de son destin fatal.

La transtextualité consiste encore dans *Héloïse en imitations*. Imitation de procédés narratifs propres au genre fantastique d'abord, par la reprise — par

⁵⁶ In André Pieyre de Mandiargues, *Le Musée noir*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1946, p. 179-245.

⁵⁷ L'allusion à ce film se trouve à la page 87. Celui-ci fut produit en 1980; il s'agit de l'année où a paru *Héloïse* : l'« expression » était donc d'actualité !

⁵⁸ M. Riffaterre, *art. cit.*, p. 4. C'est moi qui souligne.

exemple — du schème séquentiel préconçu du chapitre d'exposition créant l'atmosphère fantastique, même si celle-ci est défaite en toute fin. La description du personnage féminin relève d'un « savant mélange » de stéréotypie fantastique et d'archétypie symbolique qui construit un personnage de femme fatale à l'imitation de la littérature décadente, et de déesse-mère « médusante » : Héloïse est « une femme inconnue, étrange et glacée » (p. 24), « une statue méprisante. Une grande pierre debout qui foudroie du regard » (p. 38), et Bernard « ne peut s'empêcher de remarquer, s'échappant de la jeune femme, la même odeur de vase que chez Bottereau. Il se révolte un instant mais la grande, forte odeur de grève et d'océan s'empare de lui... » (p. 88).

La transtextualité dans *Héloïse*, c'est encore l'imitation de cette autre scène, propre aux récits romantiques, et reproduite en son temps par Flaubert pour la « parodier⁵⁹ », consistant en une apparition fulgurante. Toutefois, dans *Héloïse*, il n'y a pas « échange » de regards *a contrario* du schéma-type romantique⁶⁰ :

La jeune femme regarde droit devant elle, sans voir, semble-t-il, pareille à une aveugle, constate Bernard. Soulagé, par cette idée comme s'il venait d'échapper à un danger, il essaie de lire. La jeune femme détourne la tête. Elle fixe son regard, ou du moins fait semblant de le faire, sur une femme brune, habillée en gitane (p. 88).

Étrange Méduse qui regarde « ailleurs » !

⁵⁹ Voir Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, et précisément le début du roman où Frédéric Moreau voit pour la première fois Mme Arnoux, dont il tombe aussitôt éperdument amoureux !

⁶⁰ Voir Jean Rousset, *Leurs Yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981, 216 p. Le théoricien entend d'ailleurs par « échange », « toute espèce de communication entre les partenaires, d'un message qui peut être manifeste ou latent, direct ou oblique, volontaire ou non [...] : regards, gestes, mimiques, attitudes, déplacement » (*op. cit.*, p. 44), échange inexistant dans la scène qui suit.

Du côté de l'autoreprésentation qui est, rappelons-le, cette tendance du texte à parler « de sa propre existence⁶¹ », on distingue certains jeux du signifiant qui permettent « la mise à nu du langage dans sa matérialité⁶² ». Ainsi la transcription phonétique du nom Bottereau en [botero] autorise-t-elle cette autre orthographe « beau terreau », alors que le personnage vit sous la terre, devant même creuser celle-ci de ses mains pour rejoindre son tombeau (p. 107). Plus subtilement encore, il y a jeu par la polysémie d'un mot dans la reprise d'un cliché de la langue : « Et sa propre mort, sans doute, *au bout de la ligne* » (p. 107. C'est moi qui souligne). Le vocable « ligne », renvoyant à deux signifiés, l'un métaphorique, l'autre concret, permet à Anne Hébert d'induire ici une double signification de la phrase : *au bout de la ligne de vie* comme *au bout de la ligne de métro*, il y a la mort. Mais *la ligne* n'est-elle pas celle du texte aussi, métaphore textuelle par laquelle « se cristallise par la voie du figuré, l'essence et les sens du texte⁶³ » ? Ainsi la pratique scripturale dans *Héloïse* est-elle signalée par de nombreux termes, tel le mot « poème », le plus « visible » d'entre eux, indices qui ouvrent non seulement sur des « abîmes » mais aussi sur un champ lexical de l'écriture, de la lecture et de la parole.

Dans *Héloïse*, ces champs lexicaux caractéristiques de l'écriture postmoderne, sont exploités de manière particulièrement intensive. Les exemples suivants recueillis dans le court et elliptique roman s'organisent autour des noyaux sémantiques du récit et de la parole et opposent pour certains, voix et silence, et pour d'autres, oralité et écriture :

⁶¹ Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, cité par Janet M. Paterson, *op. cit.*, 1985, p. 101.

⁶² Janet M. Paterson, *op. cit.*, 1990, p. 32.

⁶³ Janet M. Paterson, *op. cit.*, 1985, p. 122.

Un jour, Bernard avait renoncé à écrire des poèmes... (p. 13).

Cette voix étrange qu'il n'arrive pas à localiser [...] atteint Bernard au plus profond de lui-même. En guise de défense, il se croit obligé d'écrire, à la pointe feutre, sur un panneau publicitaire : « Bernard aime Christine. Christine aime Bernard ». La voix ricane dans l'ombre (p. 20).

Il écrit sur son bloc tout ce qui lui passe par la tête (p. 27).

— [...]Tu vas travailler, écrire les songes qui te tourmentent [...].

Christine parle bien légèrement. Que sait-elle cette petite fille trop vivante, du visage avide de la mort, de sa morsure mortelle dans mon cou ?

— Tu n'auras qu'à me raconter tes visions, Bernard, et tu seras délivré, exorcisé en quelque sorte. C'est fort, tu sais, le pouvoir de la parole (p. 110-111).

— Hé bien ! Regardez-moi. Parlez-moi. Alors ? Je suis là. Hé bien ?

Comment vivre après cela.[...] Bernard se tait, incapable d'articuler une parole (p. 38).

Christine demeure droite, privée d'expression. Elle se répète que les mots n'ont aucune prise sur elle. Rien n'est encore arrivé tant qu'elle n'aura pas accepté les paroles de Bernard (p. 93).

Bernard ouvre un livre de droit. Christine relit ses notes sur le boléro de Ravel (p. 18).

... il essaie de lire (p. 22).

On peut lire le nom de la station Père-Lachaise, à travers la brume (p. 124).

Selon Janet M. Paterson, allusion est faite à l'activité de la lecture à la fin du roman, « pour mieux confirmer les liens intertextuels⁶⁴ » qui unissent celui-ci à d'autres textes, liens toutefois « brumeux » selon moi. D'une part, un cliché fantastique qui utilise les signifiants « brouillard » et « cimetière » y est énoncé, et d'autre part, y figure sans doute aussi un cliché postmoderne. Quel plus sûr moyen en effet, pour ouvrir le texte à un hors-texte, que d'introduire en dernière ligne un mot afférent au sémantisme de la lecture ? Or, il y a dans *Héloïse*, cette suprématie paradoxale de l'oral sur l'écrit, c'est-à-dire de la voix et du silence, suprématie manifestée au plan de la forme par de nombreux dialogues et de fréquentes ellipses : ainsi la période qui précède immédiatement le mariage de Christine et Bernard n'est-elle pas évoquée, de même que la cérémonie. Seules quelques informations sont données à ce propos à la page 56, en

⁶⁴ Janet M. Paterson, *op. cit.*, 1985, p. 158.

un formidable raccourci. Au plan du contenu la préséance de la structure voix/silence est explicitée au moyen d'affirmations telle que celle-ci : « C'est fort, tu sais, le pouvoir de la parole » (p. 111, voir autres exemples cités *supra*).

C'est à partir de clichés et de formules linguistiques figées, stéréotypes discursifs et littéraires repris tant au niveau de la diégèse qu'au niveau du code, qu'Anne Hébert parvient à faire œuvre littéraire et nouvelle. Comment expliquer ce paradoxe ? Et comment justifier cet autre ? Carrefour de textes et donc, de stéréotypes littéraires, il apparaît qu'*Héloïse* réfère en fait davantage à l'œuvre déjà écrite d'Anne Hébert, et donc aux stéréotypes véhiculés par celle-ci, qu'à un intertexte et à un type hérités du XIX^e siècle. Il a été remarqué que, n'évoquant pas tant les activités d'écriture et de lecture que celle de la parole, *Héloïse* se pose moins comme un récit, c'est-à-dire un *dialogue*⁶⁵ avec d'autres textes, que comme « soliloque », le texte faisant sans cesse retour à l'œuvre hébertienne. *Autrement dit, « la logique intertextuelle » conduirait paradoxalement Anne Hébert à souscrire à ses propres stéréotypes féminins et masculins, et à ne reprendre « d'autres énoncés que les siens*⁶⁶ *». Sous apparence de transtextualité, Héloïse serait dans une certaine mesure un texte « adialogique ». « Miroir aux alouettes », Héloïse utilise « la fonction réflexive » du stéréotype pour jouer de ces reflets textuels et créer une œuvre originale.*

* *

⁶⁵ La notion de « dialogisme » selon Bakhtine évoque l'idée selon laquelle tout énoncé ne se conçoit qu'en rapport avec d'autres énoncés : « D'une part chaque discours suppose et donc met en situation de dialogue, au moins deux sujets, l'homme qui parle et son groupe social; d'autre part il comporte toujours un « déjà-dit », Daniel Sangsue, *La Parodie*, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1994, p. 37-38.

⁶⁶ Marcel Fortin, « La réception critique de l'œuvre de Anne Hébert : histoire d'une célébration », *Littératures*, n° 2, 1988, p. 113.

3. Au-delà du stéréotype fantastique : statut, fonctions et effets de la stéréotypie dans *Héloïse*

Héloïse relève, ainsi qu'il a été montré, de la « littérature citationnelle », dont les techniques « sont tout à la fois parodiques et génératives » : techniques certes génératives dans *Héloïse*, car « des citations empruntées à un texte donné, quand elles s'insèrent dans le contexte d'un autre texte, restent les mêmes, et sont pourtant nouvelles, autres...⁶⁷ ». Mais ces fragments citationnels y sont-ils parodiques ?

La parodie consistant en « la transformation ludique d'un texte singulier⁶⁸ », et le roman d'Anne Hébert visant moins un texte qu'un genre et même, moins un genre qu'un type — celui du vampire femelle —, on dira qu'il y a plutôt imitation de la manière fantastique dans *Héloïse*. « La dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte⁶⁹ » n'est pas la transformation « massive » et déclarée d'un texte, mais l'imitation d'une imitation. L'hypertextualité est à double, voire à triple dimension dans *Héloïse* : elle est imitation d'un genre, par l'imitation d'un type, lui-même incarnation littéraire d'un archétype symbolique. Le « jeu » dans *Héloïse* ne relève pas d'une intention parodique mais consiste en la reproduction et la transformation d'un type littéraire et de stéréotypes discursifs, jeu qui consiste à « imiter » la vacuité du langage et permet la survivance du genre fantastique.

⁶⁷ Linda Hutcheon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, n° 29, 1977, p. 97.

⁶⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 164.

⁶⁹ *Id.*, p. 16; notons qu'à la page 14 du même ouvrage, Genette résume ainsi son point de vue : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* », le théoricien ayant auparavant défini l'*imitation* en ces termes : « L'imitation est sans doute elle aussi une transformation, mais d'un procédé plus complexe, car [...] il exige la constitution préalable d'un modèle de compétence générique [...]. Ce modèle constitue donc, entre le texte imité et le texte imitatif, une étape et une médiation indispensable, que l'on ne retrouve pas dans la transformation simple ou directe. Pour transformer un texte, il peut suffire d'un geste simple et mécanique [...]; pour l'imiter, il faut nécessairement en acquérir une maîtrise au moins partielle », *id.*, p. 13.

L'hypertextualité n'étant pas seulement définie par les relations de transformation ou d'imitation qui unissent les hypertextes à leurs hypotextes, mais aussi par les « fonctions » de ces relations, c'est-à-dire leur intention et leur effet, il semble que parmi celles-ci⁷⁰, ce soit la fonction « ludique » qui régit le processus de reproduction et de recyclage dans *Héloïse*. Ce régime est appliqué à tous les niveaux transtextuels, compte tenu que le texte se réfère par imitation/déformation de stéréotypes paratextuels, intertextuels, hypotextuels et architextuels à un hors-texte littéraire. Au plan « extratextuel », *Héloïse* use encore de stéréotypes socioculturels pour jouer de leur forme figée.

Les visions stéréotypées contribuent à faire d'*Héloïse*, une manière de « roman-cliché ». Au plan discursif, on trouve en effet de nombreux clichés de la langue, repris pour leur « valeur indicielle⁷¹ » et « rénovés » de diverses façons. Le livre ouvre tout d'abord avec un lieu commun de la pensée, illustration d'un point de vue de sens commun non seulement rationaliste, mais simplement raisonnable : « Le monde est en ordre/ Les morts dessous/ Les vivants dessus ». Mais que peut signifier une sentence de type proverbial, lorsqu'elle est donnée en paratexte, autrement dit en dehors de tout contexte ? De plus, « la signification particulière de la citation en épigraphe [dépendant] de la relation avec son nouveau contexte⁷² », quelle est

⁷⁰ Voir Genette, *op. cit.*, p. 36-37; selon le théoricien, trois régimes assurent le fonctionnement des pratiques hypertextuelles dans un texte, soit les régimes « ludique », « satirique » et « sérieux ».

⁷¹ Selon J. L. Dufays, le stéréotype « est perçu comme l'indice d'un discours antérieur [...] », *op. cit.*, p. 229.

⁷² M. Hannoosch précise dans son ouvrage quelles caractéristiques apparentent épigraphe et parodie : « L'épigraphe est particulièrement appropriée à la parodie, car elle fonctionne de la même manière; elle cite aussi une œuvre dans un contexte différent et donne à cette citation une nouvelle signification en rapport avec l'histoire qu'elle introduit. Séparée du texte et mise en évidence distinctement à son début, l'épigraphe signale un désaccord entre l'autorité littéraire citée et l'œuvre qui suit, tout en engageant une relation entre elles, exactement comme la parodie à l'égard du texte parodié. Par ailleurs, l'épigraphe attire l'attention sur la réutilisation d'une œuvre à des fins autres que celles prévues à l'origine, ce qui est le principe de base de la parodie. Et, comme avec la parodie, la signification particulière de la citation en épigraphe dépend de la relation avec son nouveau contexte », Michele Hannoosch, *Parody and Decadence*, Columbus, The Ohio State University Press, 1989, p. 29; citée par Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 61.

l'intention de l'auteure lorsqu'elle introduit en ces termes *Héloïse* ? Veut-elle parodier les œuvres auxquelles elle a emprunté ? Hypothèse fort improbable, puisqu'il s'agit d'un emprunt intratextuel. Projette-t-elle de contredire dans l'œuvre à venir, la vérité énoncée en exergue ? Si l'on considère quels emplois antérieurs ont été faits de cette phrase en même temps que le contexte de leur énonciation, on constate en effet qu'Anne Hébert aime à opposer thématiquement à un ordre prétendu un désordre avéré. Et le projet n'est-il pas plus vaste encore ? Au plan thématique, énonciatif et institutionnel, quel autre genre a mieux servi au désordre que le fantastique ? Genre subversif qui contredit à ces trois niveaux la pensée raisonnable et bien-pensante, le fantastique n'est-il pas « le genre-type du désordre » ? Ainsi, recourant au fantastique pour illustrer un archétype dualiste devenu stéréotype littéraire et *leitmotiv* thématique de l'œuvre hébertienne, et reprenant à cette occasion un personnage-type de la littérature fantastique, la romancière semble choisir la facilité. Mais *Héloïse* n'est pas plus une œuvre paralittéraire qu'elle n'est parodie ni plagiat. Si l'on me permet d'envisager, au-delà de cet indice paratextuel que constitue l'exergue en forme de lieu commun d'*Héloïse*, une intention moins polémique qu'esthétique, l'on verra sans doute en ce roman un palimpseste à épaisseur transtextuelle visant à déstructurer les formes figées que l'auteure emprunte, qu'il s'agisse de formes génériques stéréotypées, de *topos* et de types littéraires, ou seulement de clichés discursifs.

Les formules langagières abondent en effet dans *Héloïse*, mais défigurées. Ce sont, par exemple, des clichés poétiques où interfèrent, au niveau du code stylistique, des images romantiques : « La douce lumière tamisée » est l'expression employée pour décrire « le retour en train » (p. 17) des nouveaux fiancés. L'accumulation de phrases nominales juxtaposées renforce l'effet de style, tandis que contraste l'élément mécanique, ce train qui est presque, en cette scène romantique, anachronique. La formule comparative « comme une âme en peine », qui servait au XIX^e siècle à

signifier l'errance romantique, est utilisée à deux reprises dans *Héloïse*⁷³ pour désigner le comportement d'un vampire, c'est-à-dire d'un mort dont l'âme n'a pas eu accès à un au-delà céleste⁷⁴ ! Les deux niveaux de signification de l'expression⁷⁵, assimilés dans le texte, permettent un double effet humoristique : le vampire tel que décrit sous la plume hébertienne, est une créature mélancolique ainsi qu'un S.D.F.⁷⁶ ! Lorsque l'auteure parle de « cœureur de métro » pour désigner Bottereau (p. 70), en même temps qu'elle adresse un « clin d'œil » au lecteur québécois, elle donne une version modernisée puisque déplacée dans un contexte urbain contemporain, et de l'expression « un coureur des bois », et de la description traditionnelle du vampire. En effet, le personnage, par « transcontextualisation⁷⁷ » et déformation d'un cliché de la langue à connotation socioculturelle, acquiert la « vitalité » d'un coureur. De même, il y a vivification et humanisation du personnage d'Héloïse lorsqu'est utilisé le verbe « dégringoler » qui, dans l'expression « dégringoler les escaliers » (p. 71), caractérise au mieux la fuite, celle par exemple d'une délinquante devant la police⁷⁸. Seulement, le verbe sert à évoquer ici le départ nocturne du vampire. Et, à nouveau, il y a humanisation du vampire/créature non humaine grâce à l'emploi de la formule figée « saigné à blanc » (p. 76), formule qui certes dénote une certaine inhumanité, mais qui, avant tout, est une expression technique utilisée en boucherie : celle-ci est donc inadéquate à la description de la pratique vampirique de la succion du sang.

⁷³ Voir *Héloïse*, p. 29 et 106.

⁷⁴ C'est du christianisme, qui accorde une valeur rédemptrice au sang et développe cette idée néoplatonicienne d'une vie après la mort « que provient la croyance aux revenants et aux vampires qui, selon la logique chrétienne, sont littéralement des "âmes en peine" car ils n'appartiennent ni au monde d'ici-bas ni à l'au-delà », Jean Marigny, *op. cit.*, 1993, p. 22.

⁷⁵ Au sens « romantique », l'expression servait à décrire un « état d'âme » : la mélancolie. Par « vulgarisation », elle signifie aujourd'hui la tristesse.

⁷⁶ « Sans Domicile Fixe ». D'ailleurs, Bottereau et Héloïse n'ont-ils pas l'air de clochards ?

⁷⁷ Le mot est emprunté à Linda Hutcheon qui considère qu'« inversion » et « transcontextualisation », sont les deux procédés grâce auxquels il y a parodie. La transcontextualisation consiste à donner un nouveau contexte aux objets parodiés. Voir Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁸ C'est aussi une scène-cliché au cinéma : les malfaiteurs, la police aux trousses, dévalent les escaliers du métro parisien en bousculant les gens sur leur passage.

Anne Hébert joue aussi à modifier des expressions figées par l'insertion d'un terme « perturbateur », utilisant ainsi les vertus productives du cliché⁷⁹. Ainsi, c'est l'introduction d'un premier élément antithétique au second, qui donne l'expression « une cave sympathique » (p. 78), à partir du syntagme usuel « un endroit sympathique⁸⁰ ». De la même manière, Christine est dite « bâlée, de fruits et de légumes » (p. 113); or l'adjectif « bête » ne s'emploie plus qu'au sens figuré pour désigner « une personne sotte ou ignorante⁸¹ », tandis qu'au sens propre, il ne s'applique qu'à l'animal : l'âne. Au lieu qu'un animal soit personnifié par le moyen d'un adjectif qualifiant ordinairement l'Humain, pratique courante en littérature enfantine notamment, c'est l'être humain qui est ici « animalisé » et la formule évoque ainsi une toute autre figure.

Des clichés de la langue propres à un code discursif très déterminé, utilisés en un contexte totalement autre, abondent dans le texte hébertien. Les propos tenus par Bottereau à Héloïse sont d'abord ceux d'un médecin à son patient : « Je vous trouve bien pâlotte. Vous êtes en train de vous anémier⁸² »; puis, ce sont les conseils d'un responsable de services secrets à une espionne : « Vous risquez gros. Ne vous laissez pas attendrir par ce jeune homme. Ne vous attachez pas surtout. C'est extrêmement dangereux pour vous. Préférez-vous que je vous mette sur une autre piste, avant qu'il ne soit trop tard ? » (p. 83). Inutile de démontrer qu'il y a décalage entre les

⁷⁹ Voir Ruth Amosy, *art. cit.*, p. 42 : « le cliché est, selon d'aucuns, à la base de la productivité textuelle. En effet le discours poétique travaille souvent à déconstruire, modifier ou disséminer les expressions toutes faites et les syntagmes figés ».

⁸⁰ Plus que d'une expression usuelle, il s'agit même d'une formulation typiquement française, l'adjectif « sympathique » équivalant (peut-être), en tant qu'adjectif paradoxal (c'est-à-dire qu'il apporte une *qualification neutre* au substantif qu'il accompagne) et mot passe-partout (il est souvent « à la mode »), à l'adjectif du lexique québécois « plaisant ».

⁸¹ Consulter le *Dictionnaire Larousse*, édition 1993, *art.* « bête », p. 131.

⁸² La définition que donne le dictionnaire de l'anémie est la suivante : « Diminution de la concentration en hémoglobine du sang », *Petit Larousse*, 1993. Périr par « manque de sang » (c'est le sens du mot grec *anaimia*), c'est bien le risque que court le vampire de la littérature, mais le verbe « anémier » contribue à humaniser encore la créature fantastique.

stéréotypes énonciatifs repris ici et le contexte littéraire de leur énonciation. Un autre personnage masculin du livre ne s'exprime, lui aussi, que par stéréotypes langagiers relatifs à des lieux communs de « la pensée bien-pensante ». Le médecin reproche en effet à Bernard d'« avoir voulu attenter à ses jours » (p. 104) : il y a là un cliché du vocabulaire juridique mais transformé, car on « accuse » d'ordinaire quelqu'un d'avoir voulu attenter aux jours d'autrui. Par ailleurs, l'ironie servirait à exprimer ici un lieu commun, car c'est un point de vue commun à ceux qui sont de religion chrétienne, que de considérer le suicide comme un crime. Le scientifique désirant que lui soit en effet montrée « l'arme du crime », utilise un cliché du discours policier, cliché qui entérine le lieu commun de la pensée chrétienne évoqué ci-dessus, et suscite un effet comique : pour qu'il y ait crime, au sens premier du terme, soit le sens actualisé dans l'expression « l'arme du crime », ne faut-il pas qu'il y ait eu mort d'homme ? Il est encore question de « déplorable accident », ce qui, en la circonstance, est parler pour ne rien dire et porter un jugement de valeur hors de propos. Enfin, le médecin pose son diagnostic en termes cliniques banalisants : « Bon, très bon. *Tout semble rentré dans l'ordre* » (p. 109. C'est moi qui souligne). Ce dernier cliché de la langue, utilisé par scientifiques ou policiers, par tout agent au service de la vie en somme, est révélateur de la fonction organisatrice du lieu commun, fonction opposée à celle du langage poétique : libérateur. Rappelons ici que c'est à une femme qu'Anne Hébert fait dire : « — Tu n'auras qu'à me raconter tes visions, Bernard, et tu seras délivré, exorcisé en quelque sorte. C'est fort, tu sais, le pouvoir de la parole » (p. 111).

Au plan de l'énoncé, l'auteure utilise des représentations socioculturelles figées afin de l'en nourrir. Ainsi peut-on attribuer à une intention ludique, une narration parfois humoristique et un récit épisodiquement ironique. En effet, aux pages 72, 119 et 120, il y a représentation amusée d'une scène de la vie quotidienne à Paris, Anne

Hébert décrivant la proximité et la promiscuité, sources de malaise dans le métro parisien :

Le métro est bondé. Hommes et femmes, pressés les uns contre les autres, ne peuvent plus bouger. Évitent de se regarder en face. Chacun éprouve la masse du corps étranger, son poids de chair et d'os contre soi. Dans son dos. Sur sa poitrine. Sur son ventre. Respirant l'haleine du voisin. Examinant ses ongles sales, sa main velue (p. 72).

Ce n'est pas le « malaise fantastique » que décrit ici l'auteure, mais le *malaise de la civilisation* ! La scène où Christine fait son marché est également révélatrice. C'est l'occasion d'ironiser quelque peu au sujet de « la fameuse » gastronomie française et des habitudes culinaires des Français : « Il ne faut pas oublier le pain ! Et le vin ! ». L'auteure se livre encore à un exercice de description, celle de l'« homme à mine patibulaire » (p. 114), description-cliché de l'armurier de western, description satirique aussi du commerçant désagréable dont la fonction n'est pas plus rassurante que la « mine ». Notons que dans le syntagme figé repris, l'adjectif « patibulaire » dénote un univers extralittéraire et paralittéraire (le western, la série noire...), ne s'employant plus qu'avec ce sens figuré et associé toujours à ce mot du lexique populaire : « mine ».

Ainsi l'hypertexte consiste-t-il aussi dans *Héloïse*, en « un mixte indéfinissable et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement [...] Cela, bien sûr [...], s'appelle l'humour⁸³ ». Ce ton humoristique n'est pas celui de la parodie⁸⁴ ; il témoigne néanmoins d'une volonté esthétique visant à imiter un genre tout en s'écartant du

⁸³ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 453.

⁸⁴ Voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 92 : « Une parodie ou un travestissement s'en prennent toujours à un (ou plusieurs) texte(s) singulier(s), jamais à un genre. La notion si répandue de "parodie de genre" est une pure chimère, sauf à y entendre, explicitement ou implicitement, *parodie* au sens d'imitation satirique. On ne peut parodier que des textes singuliers; on ne peut imiter qu'un genre [...] — tout simplement, et comme chacun le sait d'avance, parce qu'*imiter c'est généraliser* ».

modèle, décalage obtenu par l'utilisation massive d'éléments hypertextuels qui, empruntés à des « textes » antérieurs et (r)assemblés, forment les diverses pièces restaurées de constructions nouvelles, soit un personnage stéréotypé, une histoire de vampire, et même un genre nouveaux.

Le style dans *Héloïse* est un *patchwork* d'autres styles et ainsi l'écriture y relève-t-elle du pastiche⁸⁵ plutôt que de la parodie. L'écriture imite fréquemment le style judiciaire en de brèves sentences qui, telle l'épigraphe, énoncent une loi. Lorsque le principe de l'imitation aboutit à l'illogisme dogmatique qui, pour « un texte (fait) de loi(s) », est le comble du paradoxe il y a « désordre fantastique » : « Le temps est éclaté. Les morts sont lâchés parmi nous » (p. 102). L'établissement de lois quelles qu'elles soient, ne répond-il pas en effet à une logique qui en garantit l'objectivité ? Ne parle-t-on pas par ailleurs de « lois logiques » pour désigner l'« ensemble des formules représentant un enchaînement de propositions dans le discours [*logos*] vrai en tout état de cause, c'est-à-dire indépendamment de la vérité ou de la fausseté des propositions qui y figurent⁸⁶ » ? Le mot *logos* ne constitue-t-il pas encore la racine étymologique du mot « logique », en même temps qu'il signifie en grec 'discours' et 'raison' ? L'effet fantastique qui est donc ici le résultat d'une « contradiction intratextuelle » en ce qu'il y a affirmation antithétique à celle citée en exergue; de plus « contraire à la Loi », ce « paradoxe fantastique », ne contredit pas seulement des croyances raisonnables, il « subvertit la forme du contenu de la langue et remet en question le sens de son fonctionnement institutionnalisé et conventionnel⁸⁷ ». Cette

⁸⁵ Voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 33-34 : « Je propose donc de (re)baptiser *parodie* le détournement de texte à transformation minimale [...]; *travestissement* la transformation stylistique à fonction dégradante [...]; *charge* [...] le pastiche satirique, dont les À la manière de ... sont des exemples canoniques [...]; et simplement *pastiche* l'imitation d'un style dépourvue de fonction satirique... ».

⁸⁶ Voir *art.* « Logique », *Dictionnaire Larousse*, édition 1993, p. 608.

⁸⁷ Patrick Imbert, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, éditions de l'Université d'Ottawa, Cahiers du C.R.C.C.F., n° 21, 1983, p. 24.

citation donnée en épigraphe, n'est-elle autre chose qu'une formule composée d'éléments verbaux dont l'inversion, assurément aisée, bouleverserait plus que le sens de l'énoncé : *Le monde est en ordre/ Les morts dessus/ Les vivants dessous*. L'écriture d'*Héloïse* est faite de pastiches de styles dogmatiques. C'est une esthétique qui « privilégie l'assertif, l'énonciatif, le descriptif; sans souci d'éventuelles contradictions, de failles, de "coupures"⁸⁸ », c'est-à-dire un « fantastique moderne » qui pastichant de plus avec prédilection des styles et des textes où abondent les stéréotypes de toutes natures (clichés de la langue, motifs préconstruits et lieux communs de la pensée), imite des imitations : les clichés discursifs et culturels imitent en effet le reflet d'une réalité, image gelée qui « éclipse [le] vrai au profit du vraisemblable⁸⁹ ».

À cet égard, on remarque que les genres imités dans *Héloïse* relèvent tous du domaine paralittéraire, à l'exception de ce passage qui, toutefois, reproduit le style judiciaire tout en pastichant une pratique ludique d'écriture : « Tout homme trouvé en état d'ivresse sera mis en état d'arrestation. Qui a bu boira. Dent pour dent, œil pour œil... » (p. 27). Développé selon un processus d'association libre à partir d'une phrase qui suscite le réflexe d'écriture (« — Et c'est alors que le mort saisit le vif ! »), c'est là un paragraphe écrit à la manière surréaliste. Le procédé du calembour, animé par un « principe de transformation [...] confié à l'arbitraire ou à l'automatisme psychique », fut exploité en effet avec prédilection par les surréalistes, notamment dans les *Cent cinquante deux proverbes mis au goût du jour* d'Éluard et Péret⁹⁰. Le pastiche réside en l'imitation du procédé surréaliste, et la parodie en ce décalage entre l'utilité première d'une pratique littéraire qui, cherchant à délivrer l'imaginaire de ses chaînes,

⁸⁸ Roger Bozzetto, *art. cit.*, p. 62.

⁸⁹ Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁰ Gérard Genette renvoie à Paul Éluard, *Œuvres Complètes*, Pléiade, I, p. 153-161, *op. cit.*, p. 44.

donnait un texte très « personnel », et le projet esthétique ici illustré : emprunter pour les imiter des images gelées, puisées à l'un des réservoirs du déjà-dit, celui des proverbes. Au niveau de l'histoire narrée, il y a imitation, bien sûr, de la manière fantastique, par la reprise de clichés gothiques : « Les ruines de Cluny sont blanches dans la nuit. Le jardin est plein d'ombres vagues. De grandes bêtes fabuleuses, rongées par le temps, montent la garde » (p. 37) : l'adjectif « plein », en sa « banalité », indique qu'il s'agit ici d'imiter, de surtout se défendre d'imaginer ou d'accomplir un quelconque effort poétique. Il y a aussi imitation de contes pour enfants et « parodie » notamment du *Petit Chaperon rouge* au chapitre qui commence en ces termes : « La plaque bien astiquée est gravée au nom de Xavier Bottereau, agent immobilier. *Il suffit de pousser le bouton, et la lourde porte cochère s'ouvre lentement* » (p. 45. C'est moi qui souligne). Cette dernière phrase⁹¹ et la triple occurrence, dans le chapitre, du vocatif « mes agneaux⁹² » apparentent clairement ces quelques pages au type générique du conte, phénomène transtextuel qui apparaît « hors contexte » dans un récit fantastique.

Il y a, aussi et surtout dans *Héloïse*, parodie de l'histoire de vampire par la reproduction/transformation de « la scène du miroir », scène parmi les plus stéréotypées de ce type d'histoire car, inventée par Bram Stoker, elle a été adoptée par ses successeurs, tant écrivains que cinéastes, ces derniers ayant fait du motif littéraire un véritable cliché⁹³. Dans *Héloïse*, la scène du miroir est racontée en ces simples termes : « Héloïse s'assoit devant la coiffeuse et se mire dans la glace. Mais on ne voit pas son reflet. Héloïse se relève aussitôt » (p. 98). La seule et faible valeur adversative

⁹¹ Voir Charles Perrault, *Le petit Chaperon rouge* : « Le petit chaperon rouge tira la chevillette et la porte s'ouvrit », *Le petit Chaperon rouge*, texte d'après Charles Perrault (1697), Paris, Gautier-Languereau, 1963.

⁹² À noter qu'à la page 83, Bottereau est dit avancer « à pas de loup ».

⁹³ Le cliché est en effet, au sens premier du terme, une image; dans un contexte postmoderne, on parle de « simulacre ».

du « mais » est censée souligner l'événement fantastique; suit encore un commentaire qui apparaît superflu dans la bouche d'un vampire que l'on penserait ne pas avoir à justifier cette absence de reflet dans le miroir⁹⁴ : « Cette glace est très ancienne et sans tain. Ne l'aviez-vous pas remarqué ? » (p. 99). Et la réaction de la future victime qui devine l'être en même temps qu'elle découvre la « nature » de son interlocutrice, est encore plus décalée par rapport au modèle littéraire : « Bernard se penche dans la glace. Son image se refléchit *normalement*. Troublé il se lève et fait un pas en direction de la porte » (p. 98. C'est moi qui souligne) : réaction qui n'est pas d'effroi mais de curiosité, simplement « troublé », Bernard esquisse à peine un mouvement de fuite. C'est donc sur un ton mimant la neutralité et décrivant pourtant l'anormalité qu'est donnée une version humoristique d'une des scènes qui, du point de vue d'un a priori commun et non selon des statistiques qui en établiraient la fréquence en littérature, caractérise le mieux l'histoire de vampire. Car cet a priori n'est pas collectif par hasard : sa *généralisation*, en tant que résultat de nombreuses imitations, témoigne du caractère hautement stéréotypé de la scène, caractère figé qui est à la fois cause et conséquence de cette généralisation. L'énoncé imite encore dans *Héloïse* le roman policier ou le roman d'espionnage : « Quelque part dans le ciel la lune brille vaguement, derrière les nuages. [...] Une femme en long manteau noir examine la rue et se glisse le long du mur. Fuit pareille à une ombre » (p. 101). L'architextualité d'*Héloïse* consiste donc principalement en pastiches de genres paralittéraires ou de textes « marginaux », « écrits automatiques » ou « bibliques » : la scène finale d'*Héloïse* est une imitation « sauvage » de la scène où meurt le Christ dans *la Bible*, tel qu'il y est décrit gisant entre les bras de sa mère.

⁹⁴ Le vampire de Bram Stoker, après être entré en fureur contre les miroirs où reflète la vanité humaine, passe sous silence l'événement.

Le projet esthétique développé dans *Héloïse* consiste à fuir l'originalité et partant, la littérarité, en empruntant à des textes paralittéraires des images stéréotypées servies « à toutes les sauces » et « réchauffées », c'est-à-dire pastichées. Paradoxalement, c'est précisément cette STRATÉGIE STÉRÉOTYPALE qui confère à l'œuvre sa littérarité exemplaire. Déjà en effet, « percevoir le texte comme le transformé d'un intertexte, c'est le percevoir comme le summum des jeux de langage, c'est-à-dire un texte littéraire⁹⁵ », mais démontrer qu'il est « le transformé » d'un « modèle paralittéraire », permet de « mettre en valeur une richesse textuelle — et intertextuelle — qui débouche sur l'ambivalence et la polysémie⁹⁶ ». Comment lire un texte littéraire qui use et abuse de stéréotypes et emprunte pour les pasticher à des « sous-genres » ? Comment interpréter la stéréotypie dans *Héloïse* ?

Parmi les traits qui caractérisent le « modèle paralittéraire », il y a la « tendance à la reprise inlassable des mêmes procédés, types de lieux, de décors, de milieux, de situations dramatiques, de personnages etc., sans aucune mise à distance ironique ou parodique susceptible d'amorcer la réflexion critique du lecteur⁹⁷ », trait repoussé dans *Héloïse* au moyen de cet autre : l'« affirmation de [la] nature langagière du texte » par l'utilisation parodique du stéréotype. Le pastiche, manifestation la plus visible de l'hypertextualité, impose un déchiffrement critique du degré second du texte hébertien. Ainsi l'architexte d'*Héloïse* s'écrit-il en lisant la stéréotypie en tant que système parodique : les stéréotypes, imités et transformés par le biais du cliché qui est à la base de la productivité textuelle, mènent, au fil de la lecture, non seulement

⁹⁵ Tzvetan Todorov, *Sémiotique de la poésie*, cité par Léon Somville, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁶ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, *op. cit.*, p. 184.

⁹⁷ *Id.*, p. 181.

d'œuvre en œuvre⁹⁸, mais font encore passer l'œuvre du domaine paralittéraire qui les « utilise tels quels », à la littérature, qui les *transforme*.

Si *Héloïse* n'est pas exactement une parodie de récit fantastique, le stéréotype, employé en « régime ludique⁹⁹ » y fonctionne en tant que « signe parodique », autrement dit, sous ce régime :

[...] le stéréotype ne fait plus l'objet de jugements positifs ou négatifs, mais est pris comme une forme que l'on soumet à des manipulations plaisantes dans le seul but de divertir. La valeur du stéréotype qui est mise en évidence dans les régimes satiriques et ludiques est bien sûr sa dimension métalinguistique, son aspect parodique : le stéréotype sert dans ces deux cas à faire rire de lui-même¹⁰⁰.

Servant doublement au jeu dans le texte hébertien, en tant qu'il participe d'une économie de la répétition d'images rebattues de la littérature et révèle de par « sa dimension métalinguistique » la vacuité du langage¹⁰¹, le stéréotype est « un signe dont le *signifiant* est un signe ». Il « exhibe sa propre usure » en renvoyant à des signifiants usés, c'est-à-dire à des clichés. Le stéréotype inscrit donc doublement *Héloïse* dans un corpus postmoderne :

Si la littérature existentialiste portait les traces pathétiques et sombres d'un humanisme agonisant, si la littérature structuraliste affichait à l'égard de cette agonie, une belle et cruelle indifférence, la littérature postmoderne retrouve un ton à la fois ironique et joyeux [...]. Dans la littérature, cette ironie adopte deux formes, celle de la réécriture et celle du déguisement¹⁰².

⁹⁸ Car « dans la mémoire littéraire », le stéréotype tel que je l'ai défini en première partie de cette étude, forme la base des « systèmes de référence [...] que le lecteur connaît (c'est-à-dire les "intertextes" au sens strict) », J. L. Dufays, *op. cit.*, 1994, p. 67.

⁹⁹ Voir Genette, *op. cit.*, p. 36 : « l'une [des pratiques hypertextuelles], dont relèvent manifestement les pratiques du pastiche ou de la parodie, vise une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intension agressive ou moqueuse : c'est ce que j'appellerai le régime *ludique de l'hypertexte* ».

¹⁰⁰ J. L. Dufays, *op. cit.*, p. 245.

¹⁰¹ J. L. Dufays, *op. cit.*, p. 230-231.

¹⁰² A. Kibedi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 15-17.

Par le stéréotype, *Héloïse* est réécriture de romans stéréotypés : l'œuvre « se distingue cependant de la parodie proprement dite dans la mesure où son attitude à l'égard du prétexte est allusif [*sic*] et ludique¹⁰³ ». Par le stéréotype, *Héloïse* fait alliance avec le mythe, qui est lui aussi métalangage, pour cependant le trahir. Pastiche, *Héloïse* est œuvre de fantastique moderne qui déconstruit « tant par sa stratégie narrative que par sa thématique¹⁰⁴ » le mythe de la femme fatale, vampire métaphorique. Mais cette ironie permettant par ailleurs de « reconstruire avec une extrême prudence les intrigues du quotidien, et à travers ces intrigues, en filigrane, les premières traces d'un sujet qui renaît¹⁰⁵ », le fantastique renoue par *Héloïse* avec *le récit*, et même le récit de la quotidienneté réduite à son expression la plus schématique¹⁰⁶ : il est fantastique de l'hyperréalité.

*

Le discours d'Héloïse — à la fois œuvre et personnage — est imitation et reconversion de paroles mythiques. Ainsi, la protagoniste Héloïse n'est elle-même qu'une imitation, une copie, issue d'une lignée de personnages fantastiques et/ou mythiques féminins. Ce « type » de personnage a existé dès le XVIII^e siècle sous la plume de Jacques Cazotte¹⁰⁷ et le précédent constat alimenté par nos réflexions tendant à montrer que le stéréotype est aujourd'hui encore représenté en littérature, permet de conclure, au plan thématique j'entends, à la survivance du genre fantastique. Le mythe,

¹⁰³ *Id.*, p. 18.

¹⁰⁴ Roger Bozzetto, *art. cit.*, p. 62.

¹⁰⁵ A. Kibedi Varga, *art. cit.*, p. 18.

¹⁰⁶ *Ibid.*, voir cette phrase qui précède la citation donnée *supra* : « Les personnages et les actions [des récits postmodernes] sont d'une simplicité si exacerbante que le lecteur (à moins de rejeter en bloc cette littérature de surface, scandaleusement dérisoire) ne peut s'empêcher d'y voir à la fois une déconstruction minutieuse — non pas destruction, ce qui caractériserait une parodie moderniste — des genres populaires et une humilité quasi-métaphysique pour repartir de zéro... ».

¹⁰⁷ Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, (1^{re} édition 1772), Paris, Garnier Flammarion, 1980, 187 p.

c'est l'invisible indicible relevant de l'inconscient collectif, pour lequel est trouvée une parole : il est une parole¹⁰⁸. Pour dire aussi l'innommable, c'est-à-dire ce qui est incompréhensible à l'homme et donc effrayant, on a inventé des images — des stéréotypes — , et un genre : le fantastique. Et si change la nature de cet innommable, le fantastique reste.

Le FC [fantastique classique], comme le FM [fantastique moderne], incarnent deux avatars du F [fantastique] : genre littéraire qui permet de thématiser l'innommé ou l'innommable, selon des modalités, pour des époques et des civilisations différentes; celles du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle occidental. Mais l'indicible, dans les deux cas, n'est peut-être pas identique [...]. Le genre fantastique est un « acte de parole » (Todorov, 1978) où se dirait (entre autres) l'impensable social sous des formes symboliques¹⁰⁹.

Il ne s'agit plus d'exprimer « des contenus inconscients pour lesquels la mentalité collective n'a pas de langage¹¹⁰ » en articulant une parole mythique; il ne s'agit plus de révéler l'existence d'une Surnature, ou du moins, de s'opposer par l'imagination au positivisme ambiant; il s'agit d'*imiter* l'une et l'autre *paroles* :

Tant par sa stratégie narrative que par sa thématique, le FM renvoie au simulacre, au mécanique sous le vivant. La Sn [Surnature] en est absente, comme tout sujet réel : il ne reste que l'épaisseur du texte pour permettre à l'équivalent (?) de cette Sn (la loi ? le désir ?) de l'incarner dans des manifestations incompréhensibles, aliénantes, le tout installant une angoisse morne symétrique des modernes farces tragiques¹¹¹.

Héloïse, ce serait cela, si ce n'était une histoire de vampires : et ce « type » d'histoire, on connaît; ça ne fait plus frémir personne et, apparemment, ça ne « symbolise » plus rien...

À la différence du chat, le vampire est une pure création culturelle destinée à exprimer, justifier et approfondir une certaine horreur collective. L'imaginant, l'homme s'est donné une machine

¹⁰⁸ Voir Roland Barthes, *op. cit.*, p. 215, pour un rappel de la définition du « mythe ».

¹⁰⁹ Roger Bozzetto, *art. cit.*, p. 63.

¹¹⁰ Marie-Louise von Franz, *La Femme dans les contes de fées*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹¹ Roger Bozzetto, *art. cit.*, p. 62.

à faire peur. Sa détermination, le vampire la reçoit du folklore. Il n'est pas douteux qu'elle ait gêné les écrivains : peu d'histoire de vampires sont originales¹¹².

L'affirmation valait pour un fantastique dit *classique*; elle n'est pas applicable au fantastique *moderne* « désincarné » tel que décrit par Roger Bozzetto : sans sujet ni histoire « réels » on le dit « absurde »; pareil postulat retrouve lieu d'être, appliqué à l'étude de *Héloïse* qui exploite le stéréotype du vampire en sa nature de « création culturelle », mais il perd toutefois de sa pertinence. Car, la question de l'originalité ne fait pas problème dans *Héloïse*.

Selon Tzvetan Todorov le fantastique classique a servi de « propédeutique à la littérature » à un moment où elle se pensait comme un univers autonome par rapport au réel, et devait, de ce fait, céder la place¹¹³. Par ailleurs, fantastiques classique et moderne, n'auraient été qu'alibi nécessaires à l'expression du désir sexuel, soi-disant alibi devenus alors inutiles avec la découverte de la psychanalyse¹¹⁴. Mais lorsque la structure du texte fantastique est moins mythique que stéréotypique, lorsqu'en fait il n'y a pas effet fantastique mais seulement imitation d'effet par la reprise d'un personnage typiquement fantastique, toute théorie préexistante sur le genre devient inepte. Car, la dimension fantastique de *Héloïse* telle qu'elle se manifeste au niveau du personnage-type — personnage-titre — est imitation de fantastique. *Héloïse*, (re)copiage simulé d'une histoire déjà écrite (qu'y a-t-il en effet de plus codé qu'une histoire de vampire ?¹¹⁵) est, peut-on dire, une œuvre (de) *fantastique postmoderne*.

¹¹² Louis Vax, *op. cit.*, 1965, p. 67.

¹¹³ Camille Dumoulié explique que la littérature fantastique « représente la quintessence de la littérature, dans la mesure où la mise en question de la limite entre réel et irréel, propre à toute littérature, en est le centre explicite », *op. cit.*, voir l'introduction.

¹¹⁴ Voir Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 169-184.

¹¹⁵ Voir Jean Marigny, *op. cit.*, 1985, p. 448 : « Le vampire est de nos jours trop connu et ses caractéristiques trop étroitement délimitées pour qu'il ne souffre pas d'une certaine forme de sclérose et d'un véritable appauvrissement [...] ».

Face à cette permanence des mots d'autrui, deux attitudes sont concevables. D'une part, on accepte cette situation en toute bonne conscience, on continue d'écrire d'une manière quelque peu datée pour les critiques, mais acceptée encore comme naturelle par la majorité des lecteurs. D'autre part, *on peut être éminemment conscient de cette situation* et alors tenter d'exorciser les mots d'autrui en les désignant du doigt, c'est-à-dire en les mettant en caractère gras ou entre guillemets [...]. On peut encore, *en empruntant une autre voie*, les transformer...¹¹⁶.

Bien sûr, Anne Hébert a conscience qu'*Héloïse* n'est qu'une autre histoire de vampires — une de plus —, qu'elle n'est même qu'un autre récit, figé par la langue — la syntaxe —, figé par les mots — participant toujours d'une structure « dialogique » —, figé par les idées, les lieux communs... La fixité du stéréotype littéraire choisi et la prétendue incompatibilité du genre qui l'exploite avec le déjà-lu, toute répétition d'effet supprimant l'effet¹¹⁷, permettent d'affirmer que l'enjeu du roman n'est pas l'originalité. Loin de poser question, ce défaut apparent d'authenticité, apporte explication à l'analyse du texte et solution au « problème fantastique ».

En fait, « il faut [...] bien voir que le problème est déplacé à notre époque manifestant, après une glorification forte de l'originalité, une méfiance nette vis-à-vis de celle-ci¹¹⁸ ». Il y a un usage postmoderne du stéréotype qui signale, moins un paradoxal réflexe de méfiance à l'égard de l'originalité, qu'un effort « de synthèse entre l'attitude classique et l'attitude moderne [la première est fidèle aux stéréotypes tandis que la seconde les déconstruit], entre l'ancien et le nouveau, le conforme et le subversif¹¹⁹ ». Cet « usage » fonde dans *Héloïse* « une autre originalité » fantastique, une esthétique paradoxale assurant la survivance du genre et la valeur littéraire de l'œuvre, et ce grâce à la bivalence du stéréotype :

¹¹⁶ Patrick Imbert, *op. cit.*, p. 48 (C'est moi qui souligne).

¹¹⁷ Voir Jean Marigny, *op. cit.*, 1985, p. 43 : « La répétition et le stéréotype sont les ennemis mortels du fantastique et il est de plus en plus difficile de nos jours de trouver des nouvelles sur le thème du vampire qui soient vraiment originales et qui puissent surprendre le lecteur [...] ».

¹¹⁸ Patrick Imbert, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁹ J. L. Dufays, « Stéréotype, lecture littéraire et postmodernisme », *art. cit.*, 1993, p. 85.

[...] tout stéréotype est susceptible d'être perçu tantôt comme un *concept*, un schéma cognitif qui permet la construction des significations et des savoirs, tantôt comme une *opinion*, une représentation idéologique qui entrave cette construction et suscite des réactions de rejet de la part des lecteurs lucides¹²⁰.

Et Anne Hébert *joue* dans *Héloïse* de cette réversibilité, en n'indiquant par aucun signe métatextuel, quelle position est la sienne à l'égard du stéréotype. Chercher quelle interprétation donner à *Héloïse*, c'est se demander si le personnage du vampire/femme fatale est simple stéréotype, copie conforme d'un « prototype » littéraire repris à des fins strictement narratives, ou bien manifestation d'une esthétique ludique, utilisant du déjà-lu pour le donner à relire et révéler par-là même l'existence d'un nouveau fantastique. Bien que ses intentions ne soient pas précisées, celles-ci ne pouvant l'être car c'est ce mécanisme sous-jacent qui fait « l'originalité » de l'œuvre, on devine que Anne Hébert s'efforce de « préserver la polysémie naturelle du langage¹²¹ » tout en intégrant à celui-ci des éléments figés aisément identifiables. Il y a donc jeu avec le lecteur en même temps qu'il y a élaboration esthétique consistant en l'exploitation ludique du stéréotype, celle-ci faisant d'*Héloïse* une œuvre à part entière.

Même si, en dernier recours, c'est du lecteur que dépend la manifestation de l'effet littéraire, les textes possèdent, par la manière dont les stéréotypes y sont énoncés, le pouvoir de susciter et d'activer plus ou moins fort une lecture en proie à cet effet. C'est donc dans le traitement que les textes réservent à la stéréotypie que résiderait le critère le plus convaincant de leur littérarité¹²².

Ce n'est pas une arme contre le stéréotype que de le détourner par des stratégies « ludico-parodiques » (travestissement, modifications, remplacements, etc.); ce n'est que renforcer sa logique, « car c'est toujours par rapport au syntagme figé que l'entreprise de renouvellement fonctionne¹²³ ». Utiliser le stéréotype pour ce qu'il est,

¹²⁰ Ruth Amossy, citée par P. Imbert, *op. cit.*, p. 80-81.

¹²¹ *Id.*, p. 82.

¹²² *Id.*, p. 86-87.

¹²³ Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 102.

pour ce qu'il constitue un signe de reconnaissance et inscrire sur lui la marque du temps passé — ainsi Héloïse est-elle une femme fatale devenue « simple paumée » — , c'est en révéler « la fonction de miroir¹²⁴ » : il y a reproduction — réflexion — des discours (littéraires) selon des modèles (littéraires) tout en y faisant réfléchir *autre chose*. Anne Hébert fait ceci et cela, mais elle montre toutefois par des indices révélateurs que l'imitation en est une, qu'elle est réflexion d'un reflet, puisque le stéréotype est lui-même reflet d'une parole déjà dite. À cet égard, je qualifierai le stéréotype littéraire repris dans *Héloïse d'hyperstéréotype*.

Le stéréotype qui émane d'un effet de reduplication qui permet à son tour la reduplication de discours (X personnes déclarant, par exemple, « dans certains cas, il faudrait la peine de mort », quand on apprend qu'un enfant a été violé...), la reproduction en série d'histoires du même « type » (tels les séries policières, les romans à l'eau de rose, les histoires de vampires), « déclenche des simulacres au sein des pratiques discursives¹²⁵ » :

Le stéréotype en tant qu'*idée qu'on se fait de ...* trouve ses conditions de possibilité dans une problématique du simulacre. L'éclipse du réel qu'il déclenche au profit d'un pur miroitement — le pseudo-référent auquel se reporte l'unité cliché — se substitue à tout raisonnement¹²⁶.

Mais « l'idée » que l'on se fait du vampire est elle-même inspirée de stéréotypes (éléments mythiques, archétypiques et poétiques). Si celle-ci renvoie donc à un modèle fictionnel, soit à un « pseudo-référent » *hyperréel*, « reduplication minutieuse du » modèle stéréotypé, que Baudrillard appelle le « réel¹²⁷ », le stéréotype du vampire est non pas imitation/réflexion d'une réalité mais *simulation* de cette réalité. *Il mime un réel*

¹²⁴ *Id.*, p. 13.

¹²⁵ *Id.*, p. 15.

¹²⁶ *Id.*, p. 32.

¹²⁷ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1976, p. 111.

inventé. Ainsi atteint-on dans *Héloïse* au comble de l'*hyperréalité* — elle-même, comble de l'art et comble du réel¹²⁸ —, en ce que le stéréotype permet la simulation réaliste d'une construction imaginaire. Bien plus, cette simulation « réaliste » banalise l'univers fantastique décrit. Le stéréotype permet encore que soit imitée la sérialité fantastique en tant qu'il est un genre fortement codé, alors que *Héloïse* est loin d'être une histoire de vampires *de plus*. En fait, l'hyperstéréotype est *l'envers* même du stéréotype fantastique : il en offre le reflet inversé. Ce que nous croyons reconnaître dans le personnage d'Héloïse comme éléments empruntés à la tradition littéraire suscitent un certain nombre d'attentes stéréotypiques liées au motif. Mais ces attentes viennent s'attacher à un second réseau notionnel : celui de la délinquance. L'événement fantastique étant ainsi affilié à un autre « contexte de description¹²⁹ », il leur est répondu par un vocabulaire de motifs « réalistes ».

Loin de s'opposer par sa structure rigide à l'avènement de la surprise, nécessaire à la survie du genre fantastique, c'est le stéréotype fantastique — l'hyperstéréotype — qui est source de décalage entre l'attendu et le réalisé de l'histoire. Autrement dit, loin d'être *l'ennemi mortel* du fantastique, l'hyperstéréotype littéraire tel que « conçu » par Anne Hébert, est un élément du discours par lequel en est soulignée « la fantasticité¹³⁰ ». Envers du lieu commun, l'événement fantastique désorganise l'horizon d'attente d'un texte semé de stéréotypes. Au plan de l'énoncé, il y a bien sûr inversion mythique et même « avortement¹³¹ » de l'événement préparé. Selon Denise Rochat, les éléments gothiques et fantastiques d'*Héloïse*, transposés dans une réalité

¹²⁸ *Id.*, p. 114.

¹²⁹ Louis Quéré, « L'événement "sous une description" : contraintes sémantiques, croyances stéréotypiques, et "*natural facts of life as a morality*" », *Protée*, *op. cit.*, p. 14-28.

¹³⁰ Voir Jean Bellemine-Noël, *art. cit.*, 1971, p. 118 : « Il n'y a perception du fantastique dans l'écrit que si la "fantasticité" est soulignée par le discours lui-même; car c'est le discours, non l'événement qui qualifie l'histoire. »

¹³¹ Denise Rochat, *art. cit.*, p. 137.

contemporaine, « remplissent une fonction comique qui frise la caricature¹³² », ou du moins la parodie. Pourtant, nous avons vu que la structure mythique dualiste propre aux récits fantastiques persiste dans *Héloïse*, pour être toutefois dépassée, et que demeure ce schéma narratif préconçu consistant en un parcours initiatique du personnage masculin, soudain confronté à l'inconnu. *Héloïse* n'est donc pas parodie, et encore moins caricature de texte fantastique. Ici, la reprise d'un stéréotype usé de la littérature fantastique, conserve au genre son caractère subversif non pas en ce qu'il donne une vision revalorisée de la femme, mais bien au contraire en ce qu'ils entérinent des clichés. Loin que le travail de sape s'exerce par un renouvellement du (des) stéréotype(s), c'est par l'exacerbation de ceux-ci que le texte se déguise en parodie. Caricature de roman fantastique ? Certes pas. L'objet du fantastique aujourd'hui ne saurait plus être seulement de montrer que malgré les progrès scientifiques qui, depuis l'époque romantique surtout leur font la vie dure, traditions et superstitions populaires se portent à merveille. Mais, le nouveau projet poétique pourrait bien être de révéler que les certitudes se nourrissent elles aussi de mots. Si le discours de l'irréel consiste en clichés fantastiques que provoque « le retour obsessionnel de certains mécanismes¹³³ » inconscients, dans *Héloïse*, le fantastique naît de l'utilisation consciente et stratégique de ces stéréotypes structurels, thématiques et langagiers.

Dans *Héloïse*, le personnage fantastique féminin, loin d'être privé de parole, ne parle cependant pas pour ne rien dire, tandis que les hommes du livre, n'usant que de stéréotypes pour s'exprimer ne disent en fait rien de nouveau. Cette fois, il y a illustration thématique d'un schéma énonciatif. Si les personnages masculins ne

¹³² Jean Bellemin-Noël, *art. cit.*, 1971, p. 111.

¹³³ Je songe notamment à Van Helsing, le médecin appelé au secours de Clara, victime de Dracula, médecin pour qui l'existence des vampires n'est pas chimère, puisqu'il convainc ses amis de tout faire pour détruire l'abominable créature. Il y a encore le médecin représenté dans *Là-bas* de Huysmans, Des Hermies, qui s'intéresse grandement aux phénomènes paranormaux...

correspondent pas à des types/phénomènes fantastiques répertoriés, leur discours est en revanche très stéréotypé : ainsi le médecin, rationaliste plus que borné car sans curiosité aucune, est-il tout le contraire du scientifique éclairé, tel que représenté par les romanciers du XIX^e siècle. En témoigne avec humour cette phrase qui reprend au style indirect son propos professionnel, figé et absurde : « Le jeune médecin est consciencieux et *sans imagination*. Il accuse Bernard d'avoir voulu attenter à ses jours et il demande à voir l'arme du crime » (p. 104. C'est moi qui souligne). Bottereau qui est « un vampire hors normes » (littéraires¹³⁴), jamais ne parle avec ses mots propres : il est, comme le médecin, un « sujet stéréotypal » : en effet, « le propre du *sujet stéréotypal* (du sujet parlant en général), c'est d'être investi par un discours précontraint dont il s'imagine être pour ainsi dire la "cause". Là réside du reste son aliénation en tant que sujet dit "parlant"¹³⁵ ». Tandis que les deux personnages féminins d'*Héloïse*, personnages très stéréotypés, jamais n'usent de clichés pour s'exprimer : Christine et Héloïse préfèrent le silence à la parole usurpée. Ce privilège de la parole que l'auteure, trahissant le modèle littéraire, leur a conféré, fait de ces femmes des sujets, certes stéréotypés, mais sujets autonomes doués d'un langage original, et sujets parodiques qui, échappant par le silence à la fatalité du lieu commun ne peuvent être dits *sujets stéréotypaux*. Ainsi Héloïse qui est sirène du métro parisien, c'est-à-dire figure archétypique et stéréotypique, « chante »-t-elle « faux¹³⁶ ». La voix est l'élément déclencheur et moteur du fantastique dans *Héloïse* : par la parole, par *un discours qui n'est pas précontraint*, advient l'inattendu. L'extrait suivant qui reproduit une chanson illustre l'utilisation du cliché posé comme signe parodique : une

¹³⁴ Son personnage correspond davantage au type du satyre; voir son comportement avec Christine et les remarques qu'il fait à propos de celle-ci, p. 52 et 53. Citons pour exemple : « Bottereau s'approche par-derrière et lui prend la taille ».

¹³⁵ D. Castillo Durante, *op. cit.*, p. 103.

¹³⁶ Voir Genette qui donne l'étymologie du mot « parodie » : « *ôdè*, c'est le chant; *para* : "le long de", "à côté"; *parôdein*, d'où *parodia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant — en contrepoint —, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie », *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 17.

parole originale et poétique est en effet *transposée* sous forme et en termes qui font office de simulacres épistémiques¹³⁷ :

Qui me voit
Une fois
Une seule fois
Me désire et se noie

La terre est profonde
Comme l'onde...

Qui m'aime
Me suivra... (p. 69).

Sujet de l'énonciation, la femme peut être tenue pour « responsable » de tout ce qui relève de l'anormalité dans l'univers où elle figure; elle y est « facteure de fantasticit¹³⁸ ». En effet, c'est lorsque la voix féminine devient « active », lorsqu'elle naît ou bien lorsqu'elle change, que le personnage masculin bascule dans l'irréalité, tel le navigateur qu'égare le chant des sirènes, tels les habitants des forêts envoûtés par la lyre d'Orphée...

À vrai dire la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un *mythe artificiel* : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe¹³⁹ ?

Le fin mot de cette histoire de vampire n'est-il pas l'un de ceux-là : « vol », délit, désordre... ? Le désordre, par ailleurs thémat¹⁴⁰isé dans l'œuvre, ce désordre obtenu par transformation d'une parole recyclée est ce qui lie par le biais d'*Héloïse* le genre fantastique, dont la vocation est subversive, à l'esthétique postmoderne, « forme de révolution » qui consiste à « tricher avec le pouvoir comme on triche avec la langue, qui est au service des forces qui dominent¹⁴⁰ ». Ainsi y a-t-il double *tricherie*

¹³⁷ Voir à ce propos Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre*, op. cit., p. 10-11.

¹³⁸ L'expression est de Angèle Laferrière, art. cit., p. 70.

¹³⁹ Roland Barthes, op. cit., p. 243.

¹⁴⁰ A. Kibédi Varga, art. cit., p. 8.

dans *Héloïse*. En tant que *littérature*, elle (se) joue du langage et crée « un mythe artificiel »; en tant que *simulacre d'œuvre paralittéraire*, elle recourt au « personnage-type » pour renarrativiser le texte littéraire : par le stéréotype, le fantastique survit et retrouve même « une nouvelle vigueur¹⁴¹ ».

*
* *

¹⁴¹ Voir Daniel Couégnas, lorsqu'il décrit le développement du roman : « Une *doxa* psychologico-réaliste de *reproduction* de tous les aspects du réel entraînera la réaction des théoriciens et des créateurs du Nouveau Roman, qui contesteront globalement les éléments mêmes du roman, le récit, l'action chronologique, l'illusion référentielle, le personnage. Enfin — et nous en sommes là —, dans le mouvement confus de ce que certains appellent vaguement "postmodernisme", il semble que le roman, plus romanesque qu'expérimental, et parfois autant *romance* que *novel*, ait retrouvé une nouvelle vigueur », *op. cit.*, p. 12.

CHAPITRE III

HÉLOÏSE : UN MANIFESTE

1. Stéréotype et postmodernité

Dans le cadre d'une étude de la figure du vampire femelle dans *Héloïse*, il a été constaté que le texte abonde en structures figées, tant discursives (clichés de la langue, citations) que sémantiques (stéréotypes littéraires). Pourtant, *Héloïse* n'est pas une œuvre de paralittérature : si le mot *style* est bel et bien incompatible avec la notion de *cliché*, le style hébertien n'est certes pas « stéréotypé »¹ puisque le cliché y est signe parodique, donc productif. Mais l'*écriture* quant à elle, partage quelques traits avec le cliché :

Barthes définit l'écriture comme « le choix général d'un ton, d'un ethos », « un acte de solidarité historique », « le rapport entre la création et la société », ou encore « le langage littéraire transformé par sa destination sociale ». On retrouve dans ces caractères de l'écriture une dimension sociale, culturelle, qui l'oppose au style et le rapproche du cliché. Adopter une écriture, c'est une façon d'afficher dans les mots son appartenance à un groupe socio-culturel donné, c'est signifier sa culture et l'idéologie qu'elle véhicule².

L'écriture d'*Héloïse*, illustrant un poncif thématique, nourrie de clichés de langage et de lieux communs de la pensée, si elle est d'un point de vue esthétique d'une littérarité

¹ Il y a analogie entre « écriture stéréotypée » et « sujet stéréotypé » (qui, rappelons-le, s'oppose selon moi au « sujet stéréotypal »), analogie à partir de laquelle je forge, par dérivation, cette nouvelle étiquette.

² Laurent Jenny, *art. cit.*, p. 505.

contestable³, inscrit néanmoins l'œuvre, à la fois dans une filiation littéraire, et donc sous une étiquette de genre, à savoir le fantastique, et dans un temps — le nôtre —, en ceci que celui-ci autorise et facilite la reproduction sérielle.

Car d'un ordre limité de signes, dont un interdit frappe la production « libre », on [est passé] à la prolifération des signes selon la demande. Mais le signe multiplié n'a plus rien à voir avec le signe obligé à diffusion restreinte : il en est la contrefaçon, non par dénaturation d'un « original », mais par extension d'un matériel dont toute la clarté tenait à la restriction qui le frappait⁴.

« L'anamorphose⁵ » déclenchée par le stéréotype dans *Héloïse* touche plusieurs niveaux du discours : c'est par le biais de cette déformation que l'œuvre de Anne Hébert s'éloigne du modèle générique tout en le perpétuant, qu'elle défigure le stéréotype littéraire de la femme fatale tout en le reproduisant, et qu'elle constitue au plan thématique-narratif un « moment postmoderne » de la production littéraire actuelle. Peuvent y être en effet décelées nombre de manifestations transtextuelles particulièrement évidentes, parmi lesquelles le stéréotype du personnage fantastique féminin témoigne le mieux de cette pratique de l'itérativité dont il est traité dans le présent mémoire. S'il y a choix d'une écriture dans *Héloïse* et par là, affirmation d'une « appartenance à un groupe socio-culturel donné », cette écriture signifie une culture « plurale » où le discours idéologique est éclipsé : mais on le devine toutefois simulé.

Il y a par ailleurs dans *Héloïse* une opposition paradoxale entre les registres sémantiques de l'écrit et de l'oral, l'un combattant l'autre par le silence. Cette dialectique inscrit au cœur de la fiction fantastique un discours critique, illustration de ce point de vue du philosophe Jacques Derrida :

³ Voir Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 18 : « La "paralittérature" serait "mal écrite" voire pas écrite, en tout cas négligée. Elle se caractériserait par sa pauvreté d'invention formelle, sa répétitivité, le ressassement, les stéréotypes narratifs, les excès caricaturaux » (C'est moi qui souligne).

⁴ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1976, p. 78-79.

⁵ J'emprunte le mot à Daniel Castillo Durante : « [...] le syntagme figé (cliché ou autre) ferait office d'instrument anamorphosique, c'est-à-dire de déformation (anamorphose). L'effet d'anamorphose du stéréotype ressortirait ainsi à une éclipse du vrai au profit du vraisemblable [...] », *op. cit.*, p. 13.

Le *logocentrisme* ou *phonocentrisme*, en tant que principe fondamental de la métaphysique occidentale, est [...] *la domination du langage parlé* : de *la parole* ou de *la phoné* qui est censée garantir la *présence du sens*. Car les principaux discours philosophiques — de Platon à Heidegger — tendent à privilégier la parole et à se méfier de l'*écriture*⁶.

Derrida suggère à l'inverse que l'écriture, en tant qu'*archi-écriture*, est inhérente à tout acte de parole. Mais Anne Hébert pousse ce raisonnement jusqu'à l'absurde, pourrait-on dire. Pour illustrer cette dialectique parole/écriture d'où l'écriture sort vaincue, elle produit un récit elliptique qui refuse apparemment d'« innover », c'est-à-dire un texte silencieux : Bernard n'a-t-il pas, d'ailleurs, renoncé à écrire ? Elle livre des dialogues stéréotypés où les questions restent souvent sans réponses, où les réponses sont des mots vides. Que « lire entre les lignes » de ces dialogues à demi-mots ; quel est le sens caché comblant ce « rien » dont la pensée prétend se préoccuper ? : « — À quoi penses-tu, Bernard ? / — À rien, je t'assure » (p. 64). Ce pourrait être là question de psychanalyse littéraire⁷, mais il vaut mieux recourir à des notions philosophiques posées comme signifiants métaphoriques, pour rendre compte du texte hébertien en sa pluralité, c'est-à-dire son hétérogénéité. De même, le déplacement de concepts depuis le domaine sociologique jusqu'au texte littéraire permet ici d'en évaluer l'« effet-idéologie⁸ » dans le but, toujours, d'offrir une vision proteïforme de l'œuvre.

Ce paradoxe d'un texte qui renonce au langage et partant, à l'originalité, sert d'illustration au phénomène de « prégnance stéréotypique⁹ » qui soumet tout discours,

⁶ Pierre V. Zima, *La Déconstruction. Une critique*, Paris, P.U.F., coll. « Philosophie », 1994, p. 39.

⁷ Il faut consulter en ce domaine Jean Bellemin-Noël, notamment « Entre les lignes », *Corps Écrits*, Paris, P.U.F., n° 23, 1987, p. 71-82 et, du même auteur, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », n° 1752, 1993.

⁸ J'emprunte ce concept de sociocritique à Philippe Hamon, « Texte et idéologie », *Poétique*, n° 49, 1982, p. 105-125.

⁹ L'expression est de Jean-Louis Dufays : « la stéréotypie sillonne tous les niveaux du discours, que ce soit le niveau verbal (syntaxe, lexique, style, etc.), le niveau thématique-narratif (thèmes et symboles, fonctions et séquences narratives, structures discursives) ou le niveau idéologique (mythes, maximes, systèmes de pensée) [...]. La prégnance de la stéréotypie dans le langage limite fortement les possibilités de produire une parole neuve et personnelle », *op. cit.*, p. 34-35.

qu'il soit oral ou écrit, à son empire. Tandis que la parole véhicule les stéréotypes qui, oserai-je dire, sont des « concepts à usage courant », des mots-clés du « quotidien¹⁰ », l'écriture en tant que « non-concept » caractérisé par un certain nombre de manifestations « négatives » révélatrices d'un choix dont on a vu qu'elles consistaient essentiellement en jeux de polysémie verbale et d'ambivalence stéréotypale, les répète et/ou les « dissémine¹¹ ». Il y a donc une herméneutique conceptuelle mise en œuvre dans le texte hébertien : l'écriture relève en effet d'un choix personnel et, en dernière instance, d'un point de vue irréductible à une formule épistémologique, point de vue qui détermine des choix stratégiques déconstructeurs. Ainsi ce qui, dans *Héloïse*, semble témoigner de la prégnance du stéréotype relève en fait d'une stratégie stéréotypale qui esquisse un « simulacre de visage¹² », stratégie par laquelle le texte échappe à l'interprétation conceptuelle. Lire la stéréotypie dans *Héloïse*, ce peut être lire ce qui appartient au type fantastique et au *topos* qui lui est corréférent. Mais lire la stéréotypie dans *Héloïse*, c'est encore, et dirai-je même surtout, faire lecture des « stéréotypes de négation ». J'entends par là qu'il faut y rechercher les manifestations d'une dialectique négative : alors que le texte moderne recherche un équilibre idéal par le moyen de métaphores qui opèrent une réduction dialectique du double à l'un, le texte produit par Anne Hébert développe de par sa dimension citationnelle une esthétique hétérogène, tout en niant par ailleurs cette dimension. Tandis que le stéréotype fantastique impose une grille de lecture conservatrice des actions et des événements de l'œuvre, le roman hébertien, feignant de conjurer par un scénario stéréotypé « un potentiel d'angoisse inhérent au choc de la rencontre ou à la surprise de la découverte¹³ », introduit l'inconnu dans cet horizon de familiarité. L'événement

¹⁰ Le mot « quotidien », dans le cadre de la présente analyse où a été retenue une acception restreinte du mot « stéréotype », doit être entendu au sens de « référent socioculturel commun ».

¹¹ En d'autres termes, il y a dispersion sémantique à partir d'un « thème ».

¹² M. Pierssens, *op. cit.*, p. 11.

¹³ Daniel Cefaï, « Petite phénoménologie du lieu commun. Construction de l'attitude naturelle, production du sens commun, stratégie d'identité sociale », *Protée, op. cit.*, p. 36.

fantastique est l'envers du lieu commun, tandis que le métro est le « lieu commun » par excellence de la cité postmoderne ! Ce qu'il s'agit de vérifier, c'est l'« effet-idéologie » de ce paradoxe stéréotypal manifesté par des « stéréotypes de négation », « points textuels » qui ancrent le texte dans un contexte idéologique. En effet, « l'idéologie et son travail de filtrage se laisse [*sic*] appréhender dans l'écart qui existe entre un modèle construit faisant office de norme et un donné ». Constatons cet écart qui, dans *Héloïse*, est « absence par rapport à un modèle *in praesentia*, perturbation d'un canevas et d'un horizon d'attente élaboré par le texte¹⁴ ».

« À quoi penses-tu, Bernard ? / À rien... ». Cet échange est le lieu d'un paradoxe (on ne pense jamais à rien) à usage conventionnel (on se satisfait de cette réponse qui n'en est pas une pourtant). De même que l'on prend ici conscience d'un insondable inscrit dans certains clichés de la langue, certains stéréotypes thématico-narratifs repris dans *Héloïse* ouvrent à la conscience d'un au-delà du paradoxe où s'imisce la page blanche; le silence. Ainsi les murs de l'appartement que Christine et Bernard viennent voir sont-ils « polis [...] », « rien » ne les personnalise, « pas [même] l'ombre d'un signe » (p. 42). Rien à dire (écrire) donc sur ce « [non] — *lieu flagrant et nul* » parce qu'identique à des milliers d'autres, reproductible à l'infini; où le réel est « satellisé » : « la quotidienneté même de l'habitat terrestre élevé au rang de valeur cosmique, de décor absolu...¹⁵ ». Alors qu'« existait auparavant cette classe spécifique d'objets allégoriques, et un peu diaboliques : les miroirs, les images, les œuvres d'art (les concepts ?), simulacres, mais transparents, mais manifestes », le miroir, le cliché, le livre ne renvoient ici (à) rien. Mais le paradoxe n'étonne pas : « Héloïse s'assoit devant la coiffeuse et se mire dans la glace. *Mais* on ne voit pas son reflet » (p. 98. C'est moi qui souligne). L'hyperréalité s'étant substituée sans heurt à

¹⁴ Voir Philippe Hamon, *art. cit.*, p. 108-113.

¹⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1976, p. 115 : à propos du « deux-pièces-cuisine-douche », devenu lieu modèle de vie.

la réalité, le miroir ne réfléchit rien, le cliché réfère à un signifié inexistant, le livre s'écrit sur du vide, mais aucun de ces paradoxes n'est perçu comme tel, c'est-à-dire en sa nature contradictoire. Le paradoxe ainsi généralisé et véhiculé par certains stéréotypes ne remet plus en question les « présupposés de base de l'univers sémantique, [ni non plus] l'épistémé auquel l'individu, depuis sa naissance [est] accoutumé » — présupposés qui consistent en des oppositions paradigmatiques —, pour instaurer « une nouvelle organisation du sens qui inclurait ces éléments en une nouvelle synthèse¹⁶ » : il n'est pas une arme servant à attaquer de front la cohérence de l'univers. Le stéréotype nie le paradoxe pour affirmer la coprésence des contraires en un monde hétérogène. Cette globalité — monde du dessous et monde du dessus —, c'est la réalité résumée en une formule manichéenne simplificatrice niant le hasard du point de vue du sens commun qui a rejeté les morts en dehors du monde¹⁷. Et pourtant, le texte hébertien se posant tout entier en paradoxe qui contredit le stéréotype manichéen donné en exergue n'a apparemment étonné personne¹⁸. Disons, pour reprendre ce concept mis en avant par Todorov, qu'il n'ébranle de certitudes ni au niveau intradiégétique, ni à celui de l'épistémique : l'effet de lecture propre au genre fantastique semble donc ici inopérant, puisque le texte ne suscite nulle hésitation. N'est-ce pas là démontrer que, pour nous, réel et imaginaire se confondent à tel point que, plutôt qu'il y ait aujourd'hui « fantastique généralisé » dans certaines œuvres¹⁹, c'est l'univers entier qui, en cette fin de XX^e siècle, est fantastique. Et le fantastique, n'est-il pas en somme, le genre où excelle l'esthétique postmoderne ? Le non-dit dans *Héloïse* y permet donc plus que l'union des contraires : il forge un monde sans contradictions,

¹⁶ Patrick Imbert, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷ À propos de « l'extradition des morts », voir Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1976, p. 193-201.

¹⁸ Je pense ici à la réception critique du roman d'Anne Hébert qui adopte un point de vue thématique pour rendre compte d'une œuvre qui propose beaucoup plus qu'une autre variation sur le thème du vampire ou qu'une version modernisée du mythe d'Orphée.

¹⁹ C'est le propos de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 182.

sans surprises dirai-je même, où le jour n'est que l'autre de la nuit, où la vie n'est que l'autre de la mort.

*

Pourtant *Héloïse* est un texte à interroger, ou plutôt un texte à partir duquel il y a à s'interroger. Dans *Héloïse*, le stéréotype est un simulacre, c'est-à-dire imitation d'une réalité imaginée²⁰ derrière laquelle « le vrai est éclipsé au profit du vraisemblable » ; simulacre tombé au niveau de l'usage courant. Ainsi « sa fonction ne consiste [-t-elle] pas à communiquer, mais à reproduire, à mimer la part de l'incommunicable tout en simulant le sens commun²¹, car « rien n'est [...] communicable en dehors des signes du code quotidien, des stéréotypes de la représentation coutumière²² » et « c'est bien en supposant au lecteur certains savoirs que le texte peut faire entendre l'inouï²³ ». Le rôle joué en effet par le personnage fantastique dans *Héloïse* est de feindre la soumission aux codes de la représentation réaliste, tout en posant un geste qui, s'il n'est véritablement subversif, est pour le moins « un acte de solidarité historique ». Le texte hébertien combat ainsi « la prégnance des stéréotypes » par le stéréotype, soit l'hyperstéréotype, qui creuse une absence par rapport au modèle thématique-narratif de l'histoire de vampire :

L'extrême raffinement des batteries de règles rhétoriques qui codifient l'insertion et la manipulation des « absences » dans un texte (ironie, ellipse, euphémisme, litote, périphrase, réticence, prétérition, digression) montre bien que l'absence est, souvent, un effet comme un autre, un procédé construit tout autant que subi, qu'elle relève d'une maîtrise tout autant que d'une méprise. Et le « trou » du texte ne renvoie pas nécessairement au réel, « n'est » pas

²⁰ Autrement dit, le simulacre est un fantasme; voir à ce propos Jean-Pol Madou, « Le signe et le simulacre. Introduction à l'œuvre de Pierre Klossowski », *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 27-28, 1975, p. 145-165.

²¹ Jean-Pol Madou, *art. cit.*, p. 158.

²² *Id.*, p. 161.

²³ M. Pierssens, *op. cit.*, p. 10.

nécessairement le réel absent, ce peut être le réel lui-même qui, par sa présence, fait « trou » dans l'homogénéité de la fiction²⁴ ...

Anne Hébert a choisi dans *Héloïse* un ton mimétique d'une réalité qui contrarie le sens commun et viole de plus les règles de la logique, c'est-à-dire une réalité doublement absurde; et choisissant un mode d'écriture, l'auteure donne par conséquent à son texte une dimension idéologique. Jean Bellemin-Noël a décrit quelle rhétorique l'écrivain fantastique du XIX^e siècle déployait pour énoncer l'indicible, s'agissant alors de « suggérer sans nommer, [de] cerner sans donner à voir²⁵ ». Pour sa part, Roger Bozzetto constate que « le fantastique moderne » n'obéit pas à cette exigence réaliste consistant à tout représenter, fut-ce même l'imprésentable. Il note « une parenté entre ces textes et ceux qui relèvent d'un "humour noir", par la dérision du sens (Topor); ainsi qu'avec d'autres textes récents relevant de la littérature de l'absurde (Beckett)²⁶ », précisant quelque peu sa pensée en ces termes : « Pour les héros/victime, comme G. Samsa, obligation est faite de subir sans pouvoir même (se) nommer dans un univers qui n'est fait que de "paroles bâillonnées", ou de lois cachées²⁷ ». Inspirons-nous des propos de ce dernier théoricien pour réfléchir à la problématique de la représentation fantastique dans *Héloïse*.

Il me semble possible de substituer aux termes « humour noir » et « absurde », termes qui, selon Roger Bozzetto, désignent approximativement l'esthétique du fantastique moderne, ceux d'« ironie » et de « postmoderne » en tant qu'ils équivalent aux premiers, pour désigner l'esthétique manifestée dans *Héloïse*. Il a

²⁴ Philippe Hamon, *art. cit.*, p. 111.

²⁵ Roger Bozzetto, *art. cit.*, p. 61; voir Jean Bellemin-Noël, *art. cit.*, 1971, p. 112-113, lire notamment p. 112 : « [...] en tant qu'elle repose sur un écart par rapport à l'usage, la rhétorique apporte des moyens de dire à tout prix ce qui ne se laisse pas formuler dans une langue déjà convenue. Au niveau lexicologique, l'opération fantastique revient souvent à créer de "purs signifiants" ».

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Id.*, p. 64.

été en effet montré que les pratiques citationnelles, et notamment l'utilisation parodique du stéréotype, mettaient en cause, aux niveaux de la forme et du contenu, l'unité, l'homogénéité, soit l'harmonie esthétique du texte hébertien²⁸. Au niveau du contenu, il est apparu que c'est la création d'un hyperstéréotype fantastique qui, trichant avec le genre et le stéréotype, grandissait l'œuvre jusqu'au rang de la littérature. La dimension fantastique d'*Héloïse* dissimule ainsi un paysage postmoderne, toile de fond soutenue par un propos esthétique. Il y a dans *Héloïse* la représentation d'un « monde absurde et débraillé » (p. 48), tandis que du contenu fantastique de l'œuvre émane un parfum de scandale : bourgeoisie décadente, omniprésente délinquance, c'est de cette société en déliquescence, en désordre, que naît « le sentiment de l'étrange²⁹ ». En ce sens, à l'instar de Michel Foucault, je reconnais un « hétérotope » dans la figure du vampire telle qu'elle est répercutée par Anne Hébert. Le stéréotype est à la fois procédé rhétorique et construction sémantique, produisant un double effet de désordre aux deux niveaux de l'énonciation et de l'énoncé, soit un « opérateur de confusion [...] qui [installe] le monde du récit dans le mouvant³⁰ ». Si la contradiction antagonique et non dialectique³¹ posée en exergue du livre, mais subvertie dans le récit par la présence d'une morte parmi les vivants, y permet la résolution d'un conflit imaginaire manichéen, il y a encore dans *Héloïse* assimilation de la réalité urbaine contemporaine à l'univers représenté sous couverture fantastique. Le réel est ainsi assumé par un discours fantastique qui donne de celui-ci une représentation hallucinée.

²⁸ Voir Janet M. Paterson : « une pratique littéraire est "postmoderne" lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie. », *op. cit.*, 1990, p. 2.

²⁹ L'expression est de Louis Vax, *op. cit.*, 1965. Il s'agit d'une traduction libre du vocable allemand utilisé par Freud — (*das*) *Unheimliche* —, traduit ordinairement par les termes d'« inquiétante étrangeté ».

³⁰ Ces concepts sont exposés dans l'article déjà cité de R. Bozzetto, A. Chareyre-Méjan et coll., « Penser le fantastique », des pages 28 à 30.

³¹ « L'hétérotopie serait alors le désordre positif d'où résulte l'effet de choc (Caillois). Ce désordre proviendrait du fait que l'imaginaire F. [fantastique] fabrique, par le moyen d'"opérateurs de confusion" des contradictions antagoniques et non dialectiques; celles-ci installent à leur tour l'indéterminabilité propre du récit F., fondée sur la non-résolution des conflits; l'ambiguïté des événements, des personnages, du point de vue, amenant à une incertitude globale portant sur les *fondements* du récit », *id.*, p. 28.

Il est aisé de lire l'inscription du réel dans *Héloïse* puis de donner à celle-ci une interprétation symbolique manichéenne : Anne Hébert cache peu qu'« en mettant en scène des vivants qui ne vivent pas et des morts qui refusent de mourir, elle [veut montrer] que le monde n'est justement pas en ordre, ou qu'il s'agit d'un faux ordre, d'un ordre trompeur³² ». Cette « désorientation flagrante », résulte de la description d'une morte vivante « maniant seringues et flacons³³ » parmi d'autres morts vivants, « jeunes drogués, livides et efflanqués » (p. 102), nouveaux parias d'une société qui s'est en vain débarrassé des morts, remplacés par les inactifs, les assistés sociaux, autrement dit les « marginaux » :

[...] notre culture, en approfondissant sa rationalité, a extradé dans l'inhumain successivement la nature inanimée, les animaux, les races inférieures, puis ce cancer de l'Humain a investi cette société même qu'il prétendait circonscrire dans sa supériorité absolue. Michel Foucault a analysé l'extradition des fous à l'aube de la modernité occidentale, mais nous savons aussi ce qu'il en est de l'extradition des enfants [...]. Mais aussi les vieillards sont devenus inhumains, rejetés à la périphérie de la normalité. Et tant d'autres « catégories » [...]. Pourtant il est une exclusion qui précède toutes les autres, plus radicale que celle des fous, des enfants, des races inférieures, une exclusion qui les précède toutes et leur sert de modèle, qui est à la base même de la « rationalité » de notre culture : celle des morts et de la mort³⁴.

C'est un désordre symbolique qui est donc représenté dans *Héloïse* et qui confère à l'œuvre sa dimension fantastique³⁵ :

Le temps est éclaté. Les morts sont lâchés parmi nous. Yeux refaits, voix reconstituées, squelettes assemblés de nouveau, ils se mêlent à la foule, sans qu'on y prenne garde. L'époque étant propice à ce genre d'apparitions en costumes surannés. La mode n'est plus un critère. La robe d'Héloïse ne dérange pas plus que le vêtement flottant traînant dans la poussière de cette fille à la tête tondue, au brillant incrusté entre les deux yeux. Certaines pâleurs et maigreurs ne sont plus identifiables, place Saint-Michel, autour de la fontaine où dorment de jeunes drogués, livides et efflanqués (p. 102).

³² Paul Raymond Côté, « À l'abri des vivants : l'euphémisation dans *Héloïse* d'Anne Hébert », *Symposium*, vol. 43, n° 3, 1989, p. 180.

³³ *Id.*, p. 181.

³⁴ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1976, p. 194-195.

³⁵ Ce bouleversement symbolique, qui perturbe les relations entre le monde des vivants et celui des morts, est un topos de fantastique classique; voir par exemple « Spirite » de Théophile Gautier : « Un nuage passa sur le soleil et la vision de dissipa. Guy de Malivert se retira murmurant le nom de Lavinia d'Aufideni, regagna sa voiture, et rentra dans Paris peuplé partout de vivants qui ne se doutent pas qu'ils sont morts, car la vie intérieure leur manque. À dater de ce jour, l'existence de Malivert se scinda en deux portions distinctes, l'une réelle, l'autre fantastique », *Contes fantastiques*, Paris, 10/18, 1973, p. 277.

Mais ce qui est ici dessiné en arrière-plan, par-delà la représentation fantastique qui montre un monde que se partagent morts et vivants, c'est l'uniformisation de ce même monde : « Les fiancés se serrent l'un contre l'autre. Vêtus comme des frères jumeaux. Jeans et pull-overs. Hanches étroites chez la fille comme chez le garçon » (p. 17). Cette nouvelle rationalité qui, selon Baudrillard, a exigé « l'extradition » de la marginalité, a ainsi fondé un nouvel ordre où « l'autre » n'existe plus qu'en tant que « même » répété à l'identique. Et la ressemblance de l'un à l'autre, de l'homme à la femme, du mort au vivant, du stéréotype au modèle, ce que le sociologue appelle, en référence contradictoire à Sartre, « l'enfer du même³⁶ », crée un monde où l'hétérogène est réduit à l'Un. Pour parvenir à cet ordre absolu, on a « boucl[é] le réel dans la répétition pure³⁷ », et ce faisant on a créé un monde aux limites effacées. De fait,

[...] la folie n'est jamais que cette ligne de *partage* entre les fous et les normaux, ligne que la normalité *partage* avec la folie et par où elle se définit. Toute société qui interne ses fous est une société investie en profondeur par la folie, qui seule et partout finit par s'échanger symboliquement sous les signes légaux de la normalité.[...] Ainsi de la mort. La mort n'est rien finalement que cette ligne de démarcation sociale qui sépare les « morts » des « vivants » : elle affecte donc également les uns et les autres³⁸.

Ainsi peut-on effectivement parler, après lecture d'*Héloïse*, d'un fantastique qui s'est généralisé, franchissant non seulement les frontières de l'œuvre, mais devenant encore un mode esthétique de représentation de la postmodernité, « Utopie » soumise à la réversibilité des lois où finalement règne le désordre absolu. Le « trou » du texte ouvert par l'hyperstéréotype, renvoie bien au réel, mais revisité par un être imaginaire, un vampire. On pourrait décrire en ces termes le processus esthétique mis en œuvre dans *Héloïse* pour rendre compte de la réalité, notre réalité quotidienne, ou du moins contemporaine, cependant invisible à nos yeux :

³⁶ Voir notamment Jean Baudrillard, *La Transparence du mal. Essais sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1990.

³⁷ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1976, p. 112.

³⁸ *Id.*, p. 197.

Il n'est plus possible de partir du réel et de fabriquer de l'irréel, de l'imaginaire à partir des données du réel. Le processus sera plutôt inverse : ce sera de mettre en place des situations décentrées, des modèles de simulation et de s'ingénier à leur donner les couleurs du réel, du banal, du vécu, de réinventer le réel comme fiction, précisément parce qu'il a disparu de notre vie. Hallucination du réel, du vécu, du quotidien, mais reconstitué, parfois jusque dans les détails d'une inquiétante étrangeté, reconstitué comme une réserve animale ou végétale, donné à voir avec une précision transparente, mais pourtant sans substance, déréalisée d'avance, hyperréalisée³⁹.

La principale force du vampire serait selon Van Helsing, le scientifique éclairé imaginé par Bram Stoker, que l'on n'y croit pas. Dans *Héloïse*, la créature fantastique ne nous semble guère moins réelle que l'univers représenté : qui croit en l'existence de la première, découvre l'utopie dans laquelle il vit⁴⁰.

Or, Anne Hébert en aucune façon ne cherche à cacher qu'Héloïse est un vampire. Elle accumule notes et détails, joue sur les mots, et se moque enfin ouvertement de l'incrédulité scientifique lorsqu'elle écrit : « Le jeune médecin est consciencieux et sans imagination » (p. 103), illustration de ce « scandale ». L'affirmation provocatrice et railleuse est bien vite et bien légèrement lancée, semble-t-il, comme si l'on devait, spontanément, considérer que l'étrange est la norme et laisser, tout aussi spontanément, se déployer l'imaginaire hors des limites de la raison ! Puisque même les vampires peuvent être assimilés à de « simples » humains, il n'y aurait apparemment aucune « transcendance postmoderne » : *Héloïse* semble en effet donner une représentation « désenchantée » du monde. Peut-on alors prétendre que le stéréotype, ainsi employé en « régime ludique » et fonctionnant en tant que « signe parodique », est soumis à ces « manipulations plaisantes dans *le seul but* de divertir⁴¹ » ? *Héloïse* n'est-elle pas une illustration de ce postulat paradoxal, apparemment absurde, autrement dit postmoderne : « Les choses ne seraient [...] pas

³⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 183-184. C'est moi qui souligne.

⁴⁰ Rappelons que le mot « utopie » formé à partir du grec *topos*, signifie étymologiquement 'en aucun lieu'.

⁴¹ J. L. Dufays, op. cit., p. 245. C'est moi qui souligne.

enchaînées selon la loi, ni libres et indéterminées selon le hasard, mais réversibles selon la règle⁴² » ! Ne s'agit-il pas de montrer que l'imaginaire est un refuge moins trompeur que la raison qui utilise un même langage et d'autres stéréotypes pour tenter de convaincre que tout rentre toujours dans l'ordre à l'instar du médecin de Bernard qui livre ses conclusions en ces mêmes termes (p. 109) ? Car le projet fantastique tel qu'illustré dans *Héloïse* est, à l'inverse, de rendre acceptable le désordre. Et l'intention poétique de l'auteure est, semble-t-il, d'un seul mot, changer le monde.

*

Pour lire le rôle esthétique de cette « écriture stéréotypée », il convient de faire le choix critique d'une lecture déconstructrice. C'est lire, comme il a été fait dans les chapitres précédents, ce qui est stéréotype détourné tel « l'hyperstéréotype », stéréotypes niés ou faussement reniés, pour révéler la dimension ludique d'un texte qui, aux « niveaux verbal et thématique-narratif », joue des conventions discursives. Dans *Héloïse*, tout semble avoir été parfaitement organisé dans le but de distraire. La diégèse n'offre pas une intrigue fantastique palpitante; rien n'est fait pour surprendre ou suspendre⁴³; les intentions de l'auteure ne sont manifestement pas celles que laissent envisager les démonstrations de vampirisme. Ce n'est pas parce qu'il fait évoluer un monstre parmi les hommes que ce récit fantastique est scandaleux à la raison; c'est parce qu'il est discours ironique. Et d'ailleurs, la même définition ne peut-elle être

⁴² Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1983, p. 233.

⁴³ Anne Hébert utilise le « détail » à la manière postmoderne, afin de susciter des « effets de réel » (l'expression est évidemment de Roland Barthes) allant à l'encontre de l'« effet fantastique ». Ginette Michaud enregistre chez Jacques Poulin certaines pratiques postmodernes qui font que ses récits « — parfaitement clairs, lisibles, d'une intelligibilité immédiatement livrée — sont d'une désarmante simplicité », « Récits postmodernes ? », *Études françaises*, vol. 21, n° 3, 1985-1986, p. 70. De même, le ressort fantastique n'est-il pas clairement révélé dans cette note infrapaginale d'*Héloïse* : « Croix-rouge et Cluny sont des stations du métro parisien fermées depuis plusieurs années (N.d.E) » (p. 73). Par cette note inessentielle, attribuée artificiellement à l'éditeur, Anne Hébert affirme la « nature » vampirique de son personnage féminin.

donnée aux adjectifs *fantastique* et *ridicule* : « un hiatus incongru⁴⁴ » ? L'écriture hébertienne est, de ce point de vue, un non-concept qui véhicule des concepts défigurés, ou, dirait Guy Scarpetta, une écriture « baroque⁴⁵ » : on trouve en effet dans *Héloïse*, déployés simultanément, un « art du simulacre, du récit truqué, de la fiction piégée » et des « effets de vérité⁴⁶ ».

Partant, l'écriture hébertienne est ressassement de formules figées, opération de compilation qui met en jeu une dimension idéologico-esthétique dans le texte : l'opposition stéréotype/originalité. Mais, si l'on en croit Todorov, il n'est de *genres* que *paralittéraires*, puisque le chef-d'œuvre est unique en son genre⁴⁷ : autrement dit, il n'est pas plus de textes *paralittéraires* qu'il n'existe d'œuvres absolument originales. Car écrire ou « lire, c'est avant tout manipuler des stéréotypes⁴⁸ », utiliser ou « reconnaître des agglomérats de sens préfabriqués⁴⁹ », avoir affaire à du déjà-lu, du déjà-dit, du déjà-pensé. Or le stéréotype qui, en tant que fil conducteur menant d'œuvre en œuvre renvoie sans cesse à des significations antérieures et postérieures, interdit qu'on ait une vision *in praesentia* du texte : la reprise du stéréotype fantastique du vampire femelle commande une mise en perspective du roman. Plus encore, le stéréotype réitéré, l'« itérabilité » stéréotypique « altère, parasite et contamine ce qu'elle identifie et permet de répéter; elle fait qu'on veut dire (déjà, toujours, aussi) autre chose que ce qu'on veut dire, on dit autre chose que ce qu'on dit et voudrait dire, comprend autre chose que..., etc.⁵⁰ ». S'il y a stratégie stéréotypale dans *Héloïse*,

⁴⁴ Georges Poulet, cité par Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992, p. 130.

⁴⁵ Voir Guy Scarpetta, *L'Artifice*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1988, 314 p.

⁴⁶ *Id.*, p. 18.

⁴⁷ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 10-11.

⁴⁸ Jean-Louis Dufays, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Jacques Derrida, *Limited Inc*, Paris, Galilée, 1990, p. 120., cité par Pierre V. Zima, *op. cit.*, p. 57.

celle-ci permet d'envisager un au-delà du stéréotype où le sens premier de celui-ci DISPARAÎT.

Dans la fiction hébertienne, la signification est donc en mouvement, en mouvance et en survivance. Le stéréotype est une « trace », dirait Jacques Derrida, qui installe la signification dans un double processus de survivance — par lui, survit le genre fantastique sous la forme de l'histoire de vampire, et de mouvance/ « différance⁵¹ ». La signification du texte est en effet équivoque du fait de ce renvoi infini de signifiant à signifiant, c'est-à-dire de stéréotype à stéréotype, et donc de signifié à signifié, c'est-à-dire, de *topos* à *topos*, ainsi ne peut-elle être saisie en aucun lieu (commun), différée sans cesse dans un contexte (littéraire) toujours autre. Héloïse est-elle vampire femelle, femme fatale, vampire métaphorique ou simple paumée ? Il n'y a pas de stéréotype qui corresponde au stéréotype « évoluant » dans le texte hébertien (!); il n'y a donc ni *topos* ni mythe qui constitue un « signifié en dernière instance⁵² » du roman : « le signe « libre et émancipé » n'est libre que de produire des signifiés équivalents⁵³ ». L'itérabilité stéréotypique, ce processus de répétitions transtextuelles révélant les fonctions citationnelles du langage (parodie, pastiche, ironie...), est le viatique qui permet la survivance anachronique du vampire en littérature en même temps que l'évolution, voire la défiguration, du modèle stéréotypique. Sans doute peut-on dire d'Héloïse qu'elle est la figure allégorique d'un monde qui, quoiqu'il sache reproduire à l'identique un original, ne parvient à produire que des simulacres. Héloïse est l'incarnation métaphorique de ce monde imparfait. Ici le rhétorique s'articule à l'idéologique. En fait, c'est principalement au niveau idéologique

⁵¹ Le concept de « différance » est un néologisme créé par J. Derrida pour désigner le mouvement par lequel est « toujours déjà différé » le sens.

⁵² Pierre V. Zima cite Derrida (*La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 236). *Op. cit.*, p. 63.

⁵³ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1976, p. 79.

du discours hébertien qu'a lieu l'anamorphose qui, en dernière instance, est déconstruction de mythes...

« Changer le monde », ce serait là l'intention réalisée des romans postmodernes qui, selon Janet M. Paterson, « nous ayant extirpé des modèles stéréotypés et des attitudes figées, [nous invitent] à lire différemment et à penser autrement⁵⁴ ». Par l'utilisation parodique de structures et de formules stéréotypées, Anne Hébert donne « une vision fatale du banal », c'est-à-dire une représentation de la banalité devenue prodigieuse, devenue fatale par approfondissement « jusqu'à constituer un défi à la réalité même⁵⁵ ». Par ailleurs, l'utilisation parodique d'un stéréotype de notoriété fantastique, « en renforçant, comme le dit Lyotard, notre capacité de supporter l'incommensurable et en affinant notre sensibilité aux différences, [nous engage] à poursuivre patiemment et longuement une réflexion postmoderne⁵⁶ ».

* *

2. « Héroïse » : une œuvre, un personnage « simulacre(s) »

Voilà donc une œuvre « où l'illusion est désignée comme telle, où le spectacle est avoué, redoublé, où ce qui est représenté est toujours déjà de l'ordre de la représentation, où l'au-delà de la fiction est toujours une autre fiction »; une œuvre dont l'écriture permet, « dans l'exaspération même du semblant, des effets de vérité »; mais une œuvre aussi qui, « au-delà-même de la [...] pratique d'un art "au second degré", [conserve] une exigence d'invention, de style⁵⁷ ». C'est en tant qu'œuvre

⁵⁴ Janet M. Paterson, *op. cit.*, 1990, p. 114.

⁵⁵ Jean Baudrillard, « prétexte » à *Masses et Postmodernité*, sous la direction de Jacques Zylberberg, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Sociétés », 1986, p. 9.

⁵⁶ Janet M. Paterson, *op. cit.*, 1990, p. 114.

⁵⁷ Guy Scarpetta, *op. cit.* 1988, p. 17-18.

« baroque », c'est en se faisant donc « plus que postmoderne⁵⁸ » qu'*Héloïse* accède incontestablement au statut d'œuvre originale :

[...] si nous pouvons repérer, désormais, dans de nombreux aspects de la création la plus vivante, un régime d'impureté maximum (le retour de la figuration dans la peinture, du récit et des personnages dans la littérature [...]), — rien de tout cela ne peut plus être présent *comme avant*, en toute innocence [...]; ces éléments évacués par la logique avant-gardiste ne peuvent plus revenir que décalés, détournés, dévoyés, « trichés », — dans l'humour, l'outrance, l'exaspération, ou l'exposition de l'artifice en tant que tel. Autrement dit, non comme une « nature » du code, mais comme une culture, qui demande à être traitée au second degré. Tout cela définit bien [...] le paradigme même du Baroque. Là où il s'agit de combattre l'illusion par les procédés mêmes de l'illusion. De pousser le semblant à son paroxysme, jusqu'au point de suggérer que tout, finalement, relève du semblant. Esthétique de la dé-naturalisation, voire de la dé-réalisation⁵⁹.

La création dans *Héloïse* d'un « nouveau stéréotype », appelé ici hyperstéréotype, auquel ne correspond exactement aucun stéréotype littéraire mais qui perpétue toutefois la tradition littéraire, opère la déconstruction du mythe de la femme fatale/vampire métaphorique, modèle à partir duquel la présente étude du personnage féminin a pris essor. Ce faisant, il est progressivement apparu que ce travail de répétition/déformation du stéréotype, travail de stylistique qui aboutit à la désintégration d'un mythe, dissimule « un acte de solidarité historique » traduisant « l'incrédulité contemporaine à l'égard des métarécits⁶⁰ ». C'est ainsi qu'Anne Hébert raille le discours scientifique. Mais il ne s'agit là que d'ironiser. L'incrédulité se manifeste en effet au plan narratif du texte qui exprime sous forme littéraire, et qui plus est sous couvert d'irrationalisme assumé par le cadre générique du récit dont il constitue un *topos*, un évident scepticisme à l'égard du mythe de la rationalité. Ce mythe a en effet engagé le monde dans une entreprise catastrophique qui consiste à « résoudre toute

⁵⁸ Selon Scarpetta, « le postmoderne [...] pourrait se définir comme l'incapacité de créer un style », *op. cit.*, p. 18. On lit plus loin que le recyclage est le « symptôme, "postmoderne", de la difficulté à inventer des formes », *id.*, p. 76.

⁵⁹ *Id.*, p. 16.

⁶⁰ Voir Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne*, *op. cit.*, p. 7 : « En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences; mais ce progrès à son tour la suppose. »

fatalité dans la causalité ou la probabilité⁶¹ » : « Le jeune médecin est consciencieux et sans imagination. Il accuse Bernard d'avoir voulu attenter à ses jours... » (p. 104). Le désenchantement du monde, cette catastrophe en marche⁶², longtemps dissimulé par le triomphalisme de la raison, est toutefois révélé à l'humanité postmoderne qui, « sceptique », doit « affronter les forces irrationnelles que la pensée rationaliste n'a pas su intégrer à ses synthèses⁶³ ».

N'est-ce pas là une dimension postmoderne, représentée dans *Héloïse* ? Au XIX^e siècle, on réagit au positivisme ambiant en précipitant la décadence de la raison par la production massive de récits fantastiques et symbolistes. Le fantastique est un genre subversif en ce qu'il contrarie l'ordre humain du monde, et *Héloïse* répercute ce même type de discours irrationaliste : Bernard rencontre un vampire dans le métro parisien. Toutefois, le ton choisi est ironique. Anne Hébert soustrait ainsi son œuvre à cette « opposition rationaliste désastreuse mythe/raison » en proposant un discours illustrant et mimant ce dérèglement du monde « qui est comme la revanche ironique des choses jusque-là asservies à l'ordre de la rationalité⁶⁴ ». Il n'y a pas dans *Héloïse* conflit entre la raison et l'ordre naturel. Il y a d'abord représentation d'un univers débarrassé de la « logique finaliste dans laquelle la raison enferme toute chose, pour éviter le malheur engendré par l'évidence actuelle du néant et des fins⁶⁵ » : ainsi Héloïse est-elle une survivante⁶⁶. Elle est à la fois la vie et la mort. Ce que l'on pourrait appeler « la critique ironique de la raison » simule un *topos* fantastique pour proposer,

⁶¹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1983, p. 217.

⁶² Baudrillard parle encore d'« entropie ».

⁶³ Françoise Gaillard, « Le réenchantement du monde », *Le Mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, « Cahiers de l'Hermétisme », 1987, p. 50.

⁶⁴ *Id.*, p. 59.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ À propos du « revenant », voir Irène Bessière, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974, p. 232 : « si le mort revient, la mort n'est pas une fin, l'absolu de la limite est la ruine de la limite; si le mort revient, l'éternité est dans le temps et le temps est dans l'éternité... ».

en sous-main, un discours idéologique. *Héloïse*, « en sa qualité de vampire », survit aux dépens des vivants. Mais en tant que stéréotype fantastique, elle survit encore au genre dont elle constitue un matériau signifiant, genre pourtant déclaré mort par certains théoriciens... Est certes suggérée dans *Héloïse*, par-delà donc une critique ironique et évidente de la raison toute puissante qui traduit un scepticisme à l'égard des discours de légitimation⁶⁷, une « insatisfaction » (postmoderne) de poète aux prises avec une langue et un système symbolique qui constituent son héritage culturel, mais aussi une volonté de satisfaire aux exigences d'une esthétique baroque. En effet, « mythifiant le mythe » de la femme fatale qu'elle déconstruit, Anne Hébert crée par ailleurs le « mythe artificiel » d'un monde aux limites effacées. Mais ce nouvel ordre qui est, d'un point de vue rationnel, désordre, est, nous l'avons vu, notre utopie, c'est-à-dire l'hyperréalité dans laquelle nous vivons. Le discours hébertien n'est pas celui d'un mythologue qui, en son métalangage, décrirait la mythologie postmoderne; *Héloïse* est le récit du « réenchantement du monde » par la voie (voix) fantastique.

*

Pour échapper aux codes de la représentation réaliste, Anne Hébert fait appel à l'un des genres les plus codés qui soit, adoptant de plus une écriture stéréotypée, usant autrement dit d'artifices, d'éléments fabriqués. Ce pseudo-paradoxe a été expliqué : s'il y a dichotomie entre dérive du sens et blocage du stéréotype, soit entre ce que Derrida appelle « différance » et « logocentrisme », celle-ci est résolue dans *Héloïse* par inversion déconstructrice qui « problématise le réel ». Le récit déconstruit le mythe logocentriste qui donne une vision totalisante du monde. L'« attitude » de l'auteure est donc moins postmoderne que baroque. Lorsqu'elle recourt en effet à un stéréotype

⁶⁷ Il ne me semble pas impossible de voir en *Héloïse* une œuvre polémique qui veuille davantage contredire le discours des théoriciens de la littérature, plutôt que les propos pseudo-savants du médecin qu'elle met en scène...

littéraire pour le déformer, le passé est certes « revisité » avec un regard postmoderne, c'est-à-dire « avec ironie, de façon non innocente⁶⁸ ». Mais c'est bien plus le présent qui, dans *Héloïse*, est visité, exploré, illustré, et de surcroît par des « figures » rhétoriques et sémantiques, du passé. Ce qui motiverait donc ce « surcodage » fantastique consistant à exhiber un stéréotype *comme* stéréotype ne serait pas un cynisme, une ironie froide, désenchantée, à savoir postmoderne⁶⁹ ; il s'agirait plutôt de « laisser agir les codes⁷⁰ » pour parvenir à la représentation de la réalité déréalisée : simulée.

Il m'est arrivé de rencontrer des gens, jeunes, pour qui les films de Marilyn étaient finalement décevants en regard de l'image qu'en a donnée Warhol. Paradoxe : le corps, la voix, le mouvement, le jeu de l'actrice sont décevants par rapport à l'image fixe et artificielle : tout à la fois trop concrets, et trop codés⁷¹.

De même peut-on, dans le cas présent⁷², rendre compte de l'usage, disons mieux, du retour du stéréotype du vampire femelle en littérature. Il est entendu que ce « recyclage » permet un « art du détournement⁷³ » qui prolonge l'existence du genre fantastique à l'ère postmoderne et « le triple retour du sujet, de l'éthique et du récit⁷⁴ » en mode certes ironique, c'est-à-dire non innocent, donne toutefois une vision fixe et artificielle, baroque, hyperstéréotypée dirions-nous, de l'utopie postmoderne. Le

⁶⁸ Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1985, p. 74.

⁶⁹ Voir Scarpetta, *op. cit.*, 1988, p. 137 : « Le terme [de postmoderne], comme je l'ai déjà indiqué, signifiait initialement un congé donné aux idéologies modernistes (au radicalisme et au purisme des "avant-gardes", à la croyance au progrès en art); il a fini, peu à peu, par désigner une sorte d'attitude tout à la fois éclectique et cynique : celle qui ne voit dans le passé qu'un réservoir de signes dans lequel on peut puiser librement; qui n'hésite pas à mélanger les genres (le "majeur" et le "mineur"), en les confondant, en brouillant et en effaçant leur hiérarchie; qui, en réaction contre le fonctionnalisme moderne, affirme un tout est permis ludique [...], — et, en conséquence, une disparition de toute "valeur" esthétique ».

⁷⁰ *Id.*, p. 106.

⁷¹ *Id.*, p. 102.

⁷² Dans la citation, il est question de l'œuvre picturale d'Andy Warhol et notamment de l'image, devenue stéréotype, qu'il a donnée de l'image stéréotypée de Marilyn Monroe, prélevée au code du « star-system ».

⁷³ J'emprunte ces termes à Guy Scarpetta.

⁷⁴ A. Kibédi Varga, *art. cit.*, p. 16.

paradoxe ci-dessus évoqué par Guy Scarpetta, c'est que l'artifice ainsi exaspéré puisse conduire à la vérité, en l'occurrence, au réel, mieux, à « l'illusion selon laquelle le réel pourrait *consister...*⁷⁵ ». Le récit hébertien raconte en un langage artificiel notre réalité artificielle, hyperréelle : le récit évacue le « mythe de la réalité » qui réside en cette affirmation : « Le monde est en ordre / Les morts dessous / Les vivants dessus. »

Le langage qui est code, surinvesti d'une dimension fantastique, surcodé, retrouve ainsi sa fonction mythique : il construit le monde dans lequel nous vivons. Autrement dit, le langage hébertien déconstruit l'opposition mythique établie entre récit et mythe, opposition inventée par la modernité, en vue de les réconcilier. Dans *Héloïse*, l'expérience relève en effet de la croyance : qui croit en l'existence d'Héloïse, rappelons-le, découvre l'utopie dans laquelle il vit. Cette utopie existe donc; elle ressemble à une hypothèse philosophique, à un espace d'expérimentation, en l'existence duquel il n'est pas donné à tous de croire. Et pour cause...

Œdipe nous a rendus aveugles, Ulysse nous a rendus sourds, c'est donc sourd et aveugle [...] que l'*homo rationalis* a pu s'avancer sur le chemin d'un progrès, sur le chemin d'un *telos* qui n'avait ni visage ni voix. Les sirènes, elles, continuent de chanter mais nous n'habitons plus depuis longtemps le monde que ce chant enchante⁷⁶.

Seul Bernard, dans le discours romanesque, voit et entend Héloïse, sirène du métro parisien. Mais grâce à la fiction hébertienne, nous tous, lecteurs, faisons l'expérience de la survivance de ce monde enchanté : il n'est noir et violent qu'à force d'avoir été oublié. Car l'univers représenté dans *Héloïse* est redevenu dialectique, pour Bernard seulement cependant. Pour l'individu postmoderne le Mal, c'est-à-dire la Mort, est désordre, dans un monde qu'il veut et voit transparent. La synthèse vie/mort étant niée, l'univers hébertien choisit de s'inscrire sous la figure du paradoxe pour parvenir à représenter le mal devenu invisible. Affirmant que le monde est en ordre, l'œuvre rend

⁷⁵ Guy Scarpetta, *op. cit.*, 1988, p. 17.

⁷⁶ Françoise Gaillard, *art. cit.*, p. 61.

en fait à la mort la place qu'elle ne peut évidemment cesser d'occuper au plan symbolique, et c'est ainsi que, paradoxalement, un discours fantastique, discours du désordre, prend en charge la réalité pour nous la donner à voir. À l'instar de la fiction philosophique d'un Jean Baudrillard, le récit « a-mythique » d'Anne Hébert nous oblige à traverser le miroir de nos certitudes; à entrer de plain-pied dans l'univers du simulacre. Il s'agit effectivement, pour l'aventure dans laquelle nous entraîne Anne Hébert, comme l'exige Baudrillard, « de retrouver une disposition, une disponibilité au mythique, certes favorable au surgissement des mythes, mais ne se confondant pas à l'adhésion à des mythes constitués⁷⁷ ». Le récit de l'auteure est donc moins « contre-mythique⁷⁸ » qu'« a-mythique », en ce qu'il renoue avec la pensée mythique et non avec des mythes préexistants à celui-ci. Que verrait-on en restant *devant* le miroir où réfléchit un monde hyperréel ? Évidemment, rien.

Il y aurait donc, selon moi, parenté entre la pensée postcritique de Jean Baudrillard et l'esthétique développée par Anne Hébert dans *Héloïse*. L'une et l'autre sont en effet fondées sur le simulacre qui, en tant qu'image de l'image du monde, se substitue à la théorie. En tant que tel, *Héloïse* peut donc être tenu pour le manifeste non dogmatique de la postmodernité qui, rappelons-le, se défie des métarécits. Mais l'œuvre est encore le récit/reflet de la mythologie postmoderne; elle est simultanément écriture et lecture de cette mythologie paradoxale d'une utopie perdue — le réel binaire⁷⁹ —, mais survivant dans et par l'œuvre, grâce à un stéréotype au symbolisme plus que jamais ambivalent, sous forme hallucinée.

Contre un système hyperréaliste, la seule stratégie est pataphysique, en quelque sorte « une science des solutions imaginaires », c'est-à-dire une science-fiction du système contre

⁷⁷ *Id.*, p. 60.

⁷⁸ L'expression est empruntée à Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, 1957, p. 245.

⁷⁹ Voir Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1981, p. 181 : « c'est [...] le réel qui est devenu notre véritable utopie... ».

lui-même, à l'extrême limite de la simulation, d'une simulation réversible dans une hyperlogique de la destruction et de la mort⁸⁰.

*

C'est principalement en produisant des « effets de vérité » qu'*Héloïse* dévoile le modèle fantastique, soit le stéréotype et l'esthétique classiques, et qu'elle s'approprie la réalité postmoderne pour la représenter. Puisque le vampire est une délinquante, il est figure allégorique d'une réalité désenchantée. De même, le roman est procédé artistique qui fait « vaciller les certitudes, [ébranle] les préjugés, [investit] le réel négatif du lien social, [...] le refoulé de ce qui soude les communautés⁸¹ ». Mais réciproquement, puisque ce sont les signifiants du vampirisme qui désignent la délinquante, il y a aussi dans *Héloïse* « effet d'hyperréalité » qui « pousse le semblant au paroxysme », ceci mettant en question la nature fictionnelle — imaginaire, fantastique — du récit, et, inversement, la véracité du quotidien représenté : « Comment faire la part des choses, séparer le songe d'avec ce qui s'est passé de très réel et précis... » (p. 105) ? Cette question posée par le personnage confronté au phénomène fantastique, témoignant de son « hésitation », est en même temps la formulation de la problématique de la démythologisation du monde contemporain, toutefois investi par une nouvelle mythologie : « réenchanté ».

Car le système actuel est « féérique⁸² », au sens où « *c'est la réalité elle-même aujourd'hui qui est hyperréaliste* » :

Le secret du surréalisme était déjà que la réalité la plus banale pouvait devenir surréelle, mais seulement en des instants privilégiés et qui relevaient encore de l'art et de l'imaginaire. Aujourd'hui c'est toute la réalité quotidienne, politique, sociale, historique, économique, etc.,

⁸⁰ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1976, p. 12.

⁸¹ Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Seuil, coll. « Figures », 1996, p. 21.

⁸² Voir Jean Baudrillard, *op. cit.* 1976, p. 9 : « C'est donc toute une généalogie de la loi de la valeur et des simulacres qu'il faut restituer pour saisir l'hégémonie et la féerie du système actuel — révolution structurale de la valeur. »

qui a d'ores et déjà incorporé la dimension simulatrice de l'hyperréalisme : nous vivons partout déjà dans l'hallucination « esthétique » de la réalité. Le vieux slogan « La réalité dépasse la fiction », qui correspond encore au stade surréaliste de cette esthétisation de la vie, est dépassé : plus de fiction à qui la vie puisse se confronter, même victorieusement⁸³...

Le récit fantastique serait alors un mode fictif de représentation de la vie pouvant encore rivaliser avec elle. De par son organisation ludique en effet, le fantastique est « la parfaite machine à raconter et à produire des effets esthétiques⁸⁴ ». Récits surréalistes et fantastiques sont tous produits de l'imaginaire; pourtant cet Imaginaire étant « un composé d'absence et de présence, de non-être et d'être⁸⁵ », il justifie les trouées surréalistes dans « la réalité la plus banale », tandis que son pouvoir est omis lors d'apparitions fantastiques. Dans ce second cas en effet, il est ludiquement accepté que l'on nous mente-vrai : on croit un temps, celui de leur lecture, en ces « authentifictions⁸⁶ ». Quel meilleur support donc que le texte fantastique pour représenter l'au-delà de la représentation — « comble de l'art et comble du réel par échange respectif, au niveau du simulacre, des privilèges et des préjugés qui les fondent⁸⁷ » —, au-delà en l'existence duquel on voudrait pourtant nous faire croire ? On voit ainsi dans *Héloïse*, et pour qui a « foi » fantastique, voir c'est aussi croire, que le phénomène fantastique y est garant de la banalité et, inversement, que la réalité banale (ce que j'ai appelé « le mythe de la réalité ») est l'alibi de ce qui apparaît comme le comble de la convention et de l'artifice, voire de l'« obscénité⁸⁸ » : le personnage fantastique stéréotypé. Mais le quotidien banal n'est pas à ce point transparent que l'œuvre suffise à le décrire. Au confluent où culminent communément le réel et

⁸³ *Id.*, p. 114.

⁸⁴ Irène Bessière, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁵ C'est la définition de Sartre, cité par Irène Bessière, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁶ Le néologisme est de Jean Fabre, *op. cit.*

⁸⁷ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1976, p. 114.

⁸⁸ « Obscène est ce qui met fin à tout regard, à toute image, à toute représentation [...]. Ce n'est plus l'obscénité de ce qui est caché, refoulé, obscur, c'est celle du visible, du trop visible, du plus visible que le visible, c'est l'obscénité de ce qui n'a plus de secret », Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même. Réhabilitation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1987, p. 20.

l'artifice, survit encore le « fantastique » qui consisterait donc en un « versant subliminal des choses⁸⁹ » gouverné par une Ironie supérieure :

L'ironie, si elle existe, ne peut qu'être passée dans les choses. Elle ne peut qu'être réfugiée dans la désobéissance des comportements à la norme, dans la défaillance des programmes, dans le dérèglement caché, dans la règle du jeu cachée, dans le silence à l'horizon du sens, dans le secret⁹⁰.

Cette ironie qui hante « la réalité objective, la vérité elle-même comme sa perversion, son anomalie, son accident », c'est en terme littéraire le phénomène fantastique : mais la dimension transcendante du texte fantastique du XIX^e siècle (la Surnature) s'est fondue à un univers du trop visible, de la transparence, de l'immanence. Le sublime étant passé dans le subliminal, « il n'est [simplement] pas sûr que, dans l'immanence précisément, les choses obéissent aux lois objectives qu'on veut leur offrir⁹¹ ». Ainsi Héloïse se montre-t-elle aux yeux de quelques privilégiés/utilisateurs du métro parisien, mais comme elle se garde d'apparaître au grand jour, elle préserve le secret de son existence. Certains critiques lient fantastique et tragique, tel Roger Bozzeto pour qui « le Fantastique signale une "étrangeté" de la présence de l'homme au monde parente de la vision tragique⁹² »; tel encore Jean Molino qui suggère que les « histoires tragiques de Bandello font surgir le sens de la notion de tragique, première forme de fantastique moderne⁹³ ». Il apparaît dans *Héloïse* que le « Néo-Fantastique » est plus précisément lié à l'« Humour dans le sens particulier qui renvoie à une sorte d'ironie tragique⁹⁴ », ou mieux, à la « fatalité⁹⁵ ». Héloïse garde sa main devant sa bouche

⁸⁹ *Id.*, p. 48.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Roger Bozzetto et coll., « Penser le fantastique », *art. cit.*, p. 27.

⁹³ Jean Molino, « Le fantastique entre l'oral et l'écrit », *Europe*, n° 611, 1980, p. 39.

⁹⁴ Jean Fabre, *op. cit.*, p. 454. J'adopte pour l'étude d'*Héloïse* ce terme de « Néo-Fantastique » employé par Fabre pour désigner notamment les œuvres de Borgès, de Cortazar, de Calvino...

⁹⁵ Selon Jean Baudrillard, « le fatal s'oppose absolument à l'accidentel » et commande le principe selon lequel les choses ne seraient pas enchaînées selon la loi, ni libres selon le hasard, mais réversibles selon la règle, voir *op. cit.*, 1983, p. 226-233.

lorsqu'elle sourit : de peur, pourrait-on penser, de révéler le secret de sa véritable nature en laissant apparaître ses dents, ou de crainte encore de trop parler, ce qui aurait pour même conséquence de réduire à néant l'effet fantastique fondé sur le doute. Ainsi pourrait être interprétée la présence dans *Héloïse* de ce *topos* du cinéma fantastique. Mais l'auteure recherchant ouvertement, de son côté, de ce côté-ci du miroir du monde, du côté de l'appareusement réel, à divulguer *le secret* de cette identité « authentificative » qui est donc simulacre, elle fait plus certainement combattre à son personnage par ce geste une envie de rire.

En fait, auteure et personnage jouent le même « jeu » : celui de la fatalité. Tant aux niveaux réel (le contexte de production) que fictif (la diégèse), « Héloïse », l'œuvre et le personnage, qui ne révèlent donc que des apparences (l'hyperréalité), qui ne divulguent en somme que de faux secrets, est préservée du sens : réalité ou fiction ? Délinquante ou vampire ? « À la vérité », impossible de le dire. Car « l'énonciation du fatal est fatale elle aussi, ou elle n'est pas. Dans ce sens, c'est bien un discours dont la vérité s'est retirée⁹⁶ ». Ne voit-on pas en lisant *Héloïse* la réalité se dissoudre sous nos yeux, comme disparaît le visage d'Héloïse dans le miroir de la coiffeuse, l'auteure imposant « une vision fatale du banal » où l'objet, qu'il soit « réel » ou fictif, est toujours envers et endroit. Simulacre, il est donc finalement sans image, tel le personnage féminin : le vampire femelle est, « dans le cadre fantastique où presque tout tend vers le bouleversement, la transgression des constantes, des lois de notre monde », appareusement confiné dans un rôle stéréotypé⁹⁷. Mais le lecteur, qui lui

⁹⁶ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1987, p. 87.

⁹⁷ Angèle Laferrière, *art. cit.*, p. 98.

consacre toute son attention en tant qu'il est indice de pratiques transtextuelles,
découvre pourtant en se penchant sur le miroir du texte que rien ne s'y reflète.

*
* *

Ce qu'elle veut (très décidément) est savoir s'il est une part de réalité dans le rêve du métro et, dans l'affirmative, entrer bien éveillée dans cette réalité-là.

André Pieyre de Mandiargues, « Le songe et le métro », *Sous la lame*, Paris, Gallimard, N.R.F., coll. « Le chemin », 1976, p. 145.

CONCLUSION

De la pratique de l'emprunt, analysable en termes linguistiques, résulte l'hétérogénéité du récit hébertien « où tout doit toujours être pris au second degré¹ ». Contaminé qu'il est par collage d'autres textes et recyclage de formules figées, ce roman est palimpseste, c'est-à-dire compilation baroque d'éléments hétéroclites, pour pouvoir mieux, apparent paradoxe, représenter un processus de *disparition*. Le signe en effet à l'infini réfléchi par d'autres signes, disparaît.

Anne Hébert propose ici une (non)-illustration narrative du phénomène esthétique de la specularité. *Héloïse* est « roman-miroir » où reflètent d'autres textes en même temps qu'il témoigne de la pratique scripturale dont il est l'aboutissement. Pour s'écrire, le roman utilise ainsi, à la manière postmoderne, les diverses ressources de la transtextualité et de l'autoreprésentation. Mais fondé sur une stratégie esthétique catastrophique par laquelle ces pratiques réflexives atteignent une limite, « où tout naturellement elles s'inversent et s'écroulent² », le roman d'Anne Hébert est en fait « miroir aux alouettes ». La pratique ostentatoire du procédé de l'autoreprésentation dont le feutre que prend Bernard pour écrire qu'il aime Christine est un icône (p. 20), « apparaît ici comme la forme instantanée [...] de l'événement narratif postmoderne³ ». Toutefois, comme « la giclée de jus d'orange » fait tache sur la page

¹ Guy Scarpetta, *op. cit.*, 1988, p. 167.

² Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1976, p. 11.

³ Ginette Michaud, *art. cit.*, p. 78.

écrite par Jacques Poulin dans *Volkswagen Blues*, le graffiti laissé par Bernard est tout autant signe autoréférentiel parodique avec lequel Anne Hébert « barbouille » son texte. Si l'on considère que le graffiti témoigne d'« une nécessité de parler quand on n'a rien à dire⁴ », la répétition de l'œuvre par l'œuvre dans la pratique autoréférentielle ci-dessus décrite parvient alors à nier le fonctionnement autoréflexif du texte, en même temps qu'elle en provoque le repli sur lui-même : tandis qu'elle feint d'interférer avec un vaste corpus textuel, *Héloïse* est une œuvre non pas « adialogique » finalement, mais où la vision en abyme ne réfléchit pourtant rien.

Le stéréotype en effet, acteur principal de la scène réflexive du texte en ce qu'il constitue une citation double⁵, n'est qu'un masque — un hyperstéréotype — intervenant au sein de pratiques intratextuelles ou parodiques. L'œuvre abonde en formules et thèmes-clichés hébertiens, et le personnage éponyme est par ailleurs issu d'une généalogie fictive, fruit de manipulations littéraires, où Histoire et roman sont époux. Le titre *Héloïse* constitue apparemment un « redoublement » du texte; celui-ci renvoyant toutefois tant à la réalité historique qu'à la fiction romanesque, étrangère ou affiliée à l'œuvre d'Anne Hébert, est « multiplié ». Ainsi de la diégèse même, le recours à l'Histoire, au Mythe, au conte et au roman policier, permet dans *Héloïse* la multiplication du jeu métadiscursif et l'intervention extratextuelle de genres « majeurs » et « mineurs » qui, confrontés, réciproquement se contaminent. Aussi les signes paralittéraires exploités en seconde main nuisent-ils à la cohérence intertextuelle de l'œuvre, et rendent-ils surtout apparente une utilisation parodique de l'intertextualité, révélatrice d'une stratégie déconstructrice qui « joue » avec (sur, contre) les stéréotypes littéraires.

⁴ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1987, p. 28.

⁵ Il est une formule linguistique figée soustraite à un *topos* littéraire.

« La multiplication » du stéréotype fait elle aussi « éclater l'écriture⁶ ». S'il y a dialogue du texte avec un hors-texte qu'il prétend réfléchir, Anne Hébert sait cette entreprise vouée à l'échec. D'où l'ironie déconstructrice. Il y a un abîme entre le signifiant textuel et son signifié que la répétition exhubérante du signe tente de combler. Sans contredit, la profusion baroque, et parfois « loufoque », de phénomènes stéréotypiques dans *Héloïse*, doit être évaluée en son contexte postmoderne. Qui ne saura faire une lecture postmoderne de ce texte écrit en un (non)-style stéréotypé, sera sans doute désenchanté : l'œuvre sera pour lui miroir exempt de miroitements. Car, derrière ces mots empruntés, c'est l'écriture hébertienne même qui semble disparaître. Or, cette apparente vacuité, résultat d'une surexploitation du stéréotype, est non seulement la négation en texte de l'opposition esthétique stéréotype/originalité, elle permet encore que soit représenté l'imprésentable : l'ordre du simulacre.

Ce n'est pas seulement l'abîme inhérent à la représentation que mettent en évidence les procédés de l'autoreprésentation⁷, dont le miroir vide est le signe iconique. L'occurrence du livre dans le livre ne fonctionne pas comme une réflexion de la littérature sur elle-même, « — mais plutôt comme l'équivalent moderne de ce qu'était le théâtre dans le théâtre à l'époque baroque [...] : une façon de faire douter de la consistance du monde, de l'intégrité du réel ("objet" toujours résiduel, fuyant, évanescent)⁸ ». De même, ce n'est pas seulement pour (non)-illustrer l'impuissance du langage à donner une image du réel, que l'ellipse se substitue parfois à la métaphore fantastique, elle-même déjà révélatrice de cette impuissance. Ce que « comble » le blanc du texte, c'est le vide inscrit au cœur du réel ! La démultiplication du texte par des signes textuels se donnait « pour une profondeur, voire pour un métalangage

⁶ Laurent Jenny, *art. cit.*, p. 510.

⁷ C'est l'opinion de Fernand Hallyn, « Le microcosme ou l'incomplétude de la représentation », *Romanica Gandensia*, *Onze études sur la mise en abyme*, Gent, XVII, 1980, p. 183-192.

⁸ Guy Scarpetta, *op. cit.*, 1988, p. 204.

critique [...] dans une configuration réflexive du signe, dans une dialectique du miroir⁹ ». Dans *Héloïse*, de même que la vie n'est que l'autre de la mort, la parole n'est que l'autre du silence, tous deux conjugués en un texte où sont disjointes les structures qui fondent le réel; où l'opposition entre imaginaire et réel est résolue; où la « réfraction indéfinie n'est plus qu'un autre type de sérialité : le réel ne s'y réfléchit plus, il involue en lui-même jusqu'à l'exténuation¹⁰ ». Il y avait, dans le texte fantastique classique, effet de leurre qui consistait à introduire un élément imaginaire dans un cadre tenu pour réel. Dans *Héloïse*, l'effet de leurre se généralise, jusqu'à faire disparaître le réel derrière les artifices baroques de la narration. Et, inversement, cet univers où réalité et imaginaire sont confondus dans l'hyperréalité, absorbe le texte hébertien qui, en se répétant, certes s'épuise, mais aussi s'évade.

Dans *Héloïse*, le langage est affaibli à coup d'euphémisations, en l'occurrence de stéréotypes, et la représentation de la banalité, devenue impossible puisque le réel n'est plus qu'un « faire-semblant » privé de son modèle, est « fantasmatisée ». Il y a donc renversement de la pratique de l'emprunt en son contraire : au lieu que le fantastique, qui est un genre codé, dérive d'une transformation de la réalité, c'est la réalité que le signe littéraire reconstruit sur le mode artistique, artificiel, factice. On ne saurait donc mieux rendre compte de l'hyperréalité que ne l'a fait Anne Hébert dans *Héloïse*, ce texte original qui paraît emprunter son langage, ce récit fantastique qui, en représentant un Paris apparemment banal, feint d'être réaliste, cette histoire sans originalité qui est en fait l'épopée miniature de l'homme postmoderne... Avec *Héloïse*, Anne Hébert donne donc un récit simulacre, reflet résiduel d'un réel disparu : récit paradoxal d'une réalité paradoxale.

⁹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1976, p. 113.

¹⁰ *Ibid.*

Le paradoxe constitue, selon moi, la figure privilégiée de l'écriture postmoderne. Relevant d'une ironie d'écrivain, mais aussi d'une ironie supérieure, le paradoxe prend le texte postmoderne à son propre jeu, car le postmodernisme en tant que *poesis* est « œdipal dans son opposition au Modernisme et fidèle à lui par filiation¹¹ ». Ce paradoxe est exhibé dans *Héloïse* qui le revendique en tant que processus (re)créateur et figure représentative (reflet) de la condition de l'homme postmoderne. Jean Baudrillard, théoricien de la postmodernité, n'est-il pas de même le « grand-maître » du paradoxe ? Ne parle-t-il pas de « stratégie de l'objet » et d'« illusion objective », expressions qui, si elles n'ont a priori aucun sens, désignent pourtant adéquatement la réalité postmoderne, réalité hyperréelle, trop objectale pour ne pas être fatale au sujet ?

*

Héloïse relie ainsi le XIX^e siècle positiviste et la fin du XX^e postmoderniste, par le biais paradoxal d'une stéréotypie fantastique, en ce que l'existence affirmée du vampire dans un Paris ordonné et civilisé, est négation du « mythe de la raison » toute puissante et négation de la réalité quotidienne même. Mais d'aucuns ont prétendu que le fantastique était mort avec Kafka. De même n'entend-on pas dire souvent, que l'âge d'or du roman n'est que souvenir ? Il est caractéristique de l'opinion commune qu'elle situe le grand moment d'invention à une époque antérieure et déjà ancienne. Contre les tenants du « bon vieux temps », Guy Scarpetta choisit de parier sur la création en train de se faire, prétextant que s'il y a crise, elle touche la critique et non le roman¹².

¹¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1995. C'est ici la traduction de Marc Chénétier dans « Est-il nécessaire d'"expliquer le postmodern(ism)e aux enfants ?" », *Études littéraires*, vol 27., n° 1, été 1994, p. 11-27.

¹² Voir Guy Scarpetta, *op. cit.*, 1996.

De ce point de vue, il serait possible d'expliquer pourquoi *Héloïse*, qui selon toutes apparences paratextuelle (le mot « roman » inscrit sous le titre) et thématique (les indices de vampirisme), est un *roman* de type *fantastique*, a été négligé par la critique. Roman trop court et apparemment trop peu original pour attirer l'attention de la critique journalistique et universitaire, *Héloïse* est une production trop récente et apparemment trop peu littéraire, pour intéresser les chercheurs. Il s'agissait alors de procéder à une lecture appropriée de l'œuvre pour découvrir ce qui rend pertinente l'existence d'« Héloïse », lecture heuristique qui permet un dialogue entre théories et fiction afin que cette dernière livrât des significations inouïes. *Héloïse* propose en effet une relecture du monde, relecture à laquelle nous sommes engagés dès l'épigraphe du livre. Y sont développés synchroniquement les codes esthétiques de la représentation, et fantastique et postmoderne, toutes deux imposant justement une *rupture* des codes par la représentation du *désordre*. Une lecture appropriée d'*Héloïse* consistait donc à situer l'œuvre en son contexte historique, pour en révéler la pertinence aux plans esthétique et socioculturel, double pertinence qui fait d'*Héloïse* un manifeste du « Néo-Fantastique » et un « instrument de *vérité*¹³ ». « Capable de traiter, mieux que toute philosophie, *la raison irrationnelle* qui caractérise l'époque », le roman de Anne Hébert devance encore Guy Scarpetta qui annonçait en 1985 que le roman « par sa capacité à tout absorber, pourrait bien être désormais en mesure de devenir le métalangage *absolu*¹⁴ ».

Avec *Héloïse*, représentation fantastique et roman retrouvent donc une « nouvelle vigueur », l'un alimentant l'autre, et réciproquement. L'hétérogénéité des

¹³ M. Pierssens affirme que « tout texte restera qui nous fera connaître sur un mode nouveau. Le monde d'abord improbable qu'il formule s'ajoute désormais au répertoire en expansion continue que la parole enrichit sans cesse de ses créations », *op. cit.*, p. 14.

¹⁴ Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, cité par Pierre Milot, *Pourquoi je n'écris pas de récits postmodernes*, Montréal, Liber, 1994, p. 94.

langages que le genre romanesque convoque est doublée d'un système stéréotypal qui s'oppose au plan de l'énonciation (la narration) au désordre régnant à celui de l'énoncé (la fiction). Ce dispositif qui consiste à intégrer à un discours littéraire divers registres artistiques tout en leur empruntant des stéréotypes, soit à subsumer l'hétérogénéité discursive d'un roman postmoderne sous une étiquette réductrice¹⁵, est donc tout à la fois « dispositif d'intégration maximale, seul métalangage concevable¹⁶ », et dispositif figuratif paradoxal capable de rendre compte du réel, lui-même paradoxal. Car le réel, l'hypperréel, résulte de la démultiplication du même (le modèle) : il est le produit de la réduction du multiple à l'un, copie(s) du modèle.

*

Loin donc que le fantastique soit mort et que le roman vive une crise, c'est l'univers entier qui traverse une période de « crise fantastique ». À la fin du XIX^e siècle, on précipita la crise de la raison par la production massive de récits fantastiques et décadents qui représentaient un réel simulé sous forme artistique et tragique dont la figure de la femme fatale offrait un reflet allégorique. Dans *Héloïse*, la critique des systèmes de rationalité se fait ironique par la voie du paradoxe et de l'artifice, ironie qui distingue le texte hébertien du fantastique classique et révèle son appartenance au corpus romanesque postmoderne. Mais un dispositif paradoxal qui emprunte à des modèles littéraires hétérogènes de simples copies, des stéréotypes, homogènes en leur « banalité », d'où résulte d'ailleurs l'ironie, suggère une vérité inédite : « TOUT DOIT DISPARAÎTRE¹⁷ ». Le réel disparaît par la répétition infinie du même par

¹⁵ À savoir le fantastique et quelques genres paralittéraires dont on a vu qu'ils intervenaient dans le réseau transtextuel d'*Héloïse*.

¹⁶ Guy Scarpetta, *op. cit.*, 1988, p. 245.

¹⁷ On trouve cette phrase dans le roman de Pieyre de Mandiargues intitulé *Tout disparaîtra*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 24. Dans ce roman, comble de l'intertextualité, l'intrigue romanesque n'est pas sans rappeler celle d'*Héloïse*.

l'autre; de même, l'écrivain est voué à la redite : tout finit au cimetière : « On peut *lire* le nom de la station Père-Lachaise, à travers la brume » (p. 123. C'est moi qui souligne). Reste qu'au cimetière, seuls *survivent* les écrits. Optimiste quant aux pouvoirs du langage, la romancière « traite le mal par le mal » abusant du stéréotype, poussant l'artifice jusqu'à reprendre pour personnage principal une figure archétypique, afin d'incarner la survivance de ce qui « depuis la fin de l'hégémonie théologique, a été évacué par les utopies sociales, les discours philosophiques, les optimismes communautaires, les explications rationnelles ou "scientifiques" du monde¹⁸ ». S'il y a disparition c'est donc celle du réel tel que le voulait une vision logocentrique du monde. L'esthétique funeste et tragique des décadents visant à vaincre la nature par l'artifice s'inverse ici en une mise en scène théâtrale et baroque de la mort qui découvre la nature langagière, c'est-à-dire artificielle et aléatoire, de toute certitude:

Les a-t-il vraiment chuchotés ces mots, contre l'épaule d'Héloïse ?

— Je t'aime Héloïse, je t'aime.

Les a-t-elle vraiment prononcées ces paroles, comme on s'adresse à un enfant malade ?

— Ce n'est que la fascination de la mort, mon chéri (p. 123).

Et puisque la dimension métalinguistique du stéréotype témoigne de la vacuité du langage, le mythe artificiellement et ironiquement construit dans *Héloïse* en un système second où le réel échappe à toute symbolisation, suppose, de la part du lecteur, une attitude affective et fantasmatique un tant soit peu désinvolte. Après tout, *cela* qui nous a été raconté, *n'est que* littérature !

Mais justement, soumis aux pouvoirs et aux ruses de l'*écriture*, le texte l'est donc au principe de l'incertitude ci-dessus énoncé (p. 123). Selon Jean Fabre, « le néo-tragique du fantastique inscrit dans une écriture simplifiée, purgée de rhétorique,

¹⁸ Scarpetta, *op. cit.*, 1988, p. 255.

amaigrie, la situation [de l']homme [moderne]¹⁹ ». Est « mise en abyme » dans *Héloïse* la situation du sujet postmoderne, dont l'« apathie désinvolte²⁰ », version contemporaine de la décadence, est réfléchie « à distance ». La « conscience cool » et « optionnelle²¹ », « néo-nihiliste, [...] ni athée ni mortifère » du sujet postmoderne incarnée « à l'échelle des personnages », est évaluée de façon apparemment *cool* par le texte qui, livrant un portrait *à la manière* postmoderne, soit un portrait amusé de l'individu « fin de (XX^e) siècle », offre un miroir tendu au siècle finissant.

Oscar Wilde écrivait en son temps :

Tout art est à la fois surface et symbole.
Ceux qui plongent sous la surface, le font à leurs risques et périls.
Ceux qui sondent le symbole, le font à leurs risques et périls.
En réalité, c'est le spectateur, et non la vie que l'art reflète²².

La préface du *Portrait de Dorain Gray* constitue un véritable manifeste de l'art pour l'art en ce qu'elle illustre cette problématique propre au XIX^e siècle, problématique qui sous-tend le récit : ce sont l'art et l'écriture qui fixent ce qui serait autrement voué à disparaître. L'œuvre peinte par Basil Hallward, qui reproduit non seulement les traits de Dorian mais agit encore comme un révélateur de son âge et de son âme, s'est ainsi substituée à la réalité du personnage. « La survie du genre [fantastique] tient à la persistance des conditions de sa production²³ » : de l'Angleterre d'Oscar Wilde au Paris d'Anne Hébert, la pensée et la psyché occidentales demeurent en état de *crise*. Là où le texte hébertien articule une dimension sociale à l'esthétique fantastique, se forme un nœud où l'œuvre devient miroir, *stade* où l'épaisse dimension spéculaire du récit

¹⁹ Jean Fabre, « Pour une sociocritique du fantastique en littérature », *La Littérature fantastique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, « Cahiers de l'hermétisme », 1991, p. 55.

²⁰ Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 82.

²¹ *Id.*, p. 81.

²² Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*. Traduit par Édmond Jaloux et Félix Frapereau, Paris, Stock, coll. « Le livre de poche », [s.d.] c1891, p. 6.

²³ Jean Fabre, *art. cit.*, p. 53.

érige celui-ci en entre-deux, en tissu syncrétique entre passé et futur, entre réel et fiction. Ce que renvoie ce miroir aux alouettes fantastique sous l'angle ambigu d'un humour tragique, c'est l'image *dissolue* du sujet postmoderne, « spectateur » de vide(s) :

Comme l'espace public se vide émotionnellement par excès d'informations, de sollicitations et d'animations, le Moi perd ses repères, son unité, par excès d'attention : le Moi est devenu un "ensemble flou". Partout c'est la disparition du réel lourd, c'est la *désubstantialisation*, ultime figure de la déterritorialisation, qui commande la post-modernité. C'est à la même dissolution du Moi qu'œuvre la nouvelle éthique permissive et hédoniste : l'effort n'est plus à la mode, ce qui est contrainte ou discipline austère est dévalorisée au bénéfice du culte du désir et de son accomplissement immédiat, tout se passe comme s'il s'agissait de porter à son point ultime le diagnostic de Nietzsche sur la tendance moderne à favoriser la "faiblesse de volonté", soit l'anarchie des impulsions ou tendances et, corrélativement, la perte d'un centre de gravité hiérarchisant le tout²⁴.

Si, comme l'illustre le texte hébertien, soit au plan de la narration soit à celui de la fiction, « notre culture de l'expression, mais aussi notre idéologie du bien-être stimulent la dispersion au détriment de la concentration, le temporaire au lieu du volontaire, travaillent à l'émiettement du Moi, à l'annihilation des systèmes psychiques organisés et synthétiques²⁵ »; si la conscience de l'homme postmoderne qui s'est ainsi mise en orbite, est devenue *cool*, c'est-à-dire apathique et désinvolte, non pas athée mais indifférente; si la pensée postmoderne se satisfait de « riens » dont elle prétend pourtant se préoccuper, utilisant encore un langage stéréotypé pour dire cette vacuité; si l'altérité sociale s'est fondue en l'identité, la différence en égalité; si la Loi même suppose sa propre réversibilité..., où trouver la force de s'étonner lorsque disparaît « l'image du réel » derrière l'artifice du texte ? Où trouver la volonté de regarder en face un miroir où plus rien ne se reflète, pas même nous, spectateurs ?

*
* *

²⁴ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 80.

²⁵ *Id.*, p. 81.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRE ÉTUDIÉE

HÉBERT, Anne, *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980, 123 p.

OUVRAGES DE L'AUTEURE UTILISÉS

HÉBERT, Anne, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, 109 p.

HÉBERT, Anne, *Les Chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958, 189 p.

HÉBERT, Anne, *Kamouraska*, Paris, Seuil, coll. « Points roman », 1970, 249 p.

HÉBERT, Anne, *Les Enfants du Sabbat*, Paris, Seuil, coll. « Points roman », 1975, 186 p.

HÉBERT, Anne, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, coll. « Points roman », 1982, 248 p.

HÉBERT, Anne, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris, Seuil, 1995, 89 p.

ÉTUDES CONSACRÉES À L'AUTEURE

Ouvrages

BOUCHARD, Denis, *Une lecture d'Anne Hébert. La Recherche d'une mythologie*, Montréal, Cahiers du Québec, Hurtubise HMH, coll. « Littérature », 1977, 242 p.

EMOND, Maurice, *La Femme à la fenêtre. L'Univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du Sabbat*, Québec, Les presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », Centre de Recherche en Littérature Québécoise, 1984, 390 p.

PATERSON, Janet M., *Anne Hébert: Architecture romanesque*, Ottawa, éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 p.

Articles

- ALMEIDA, Lilian Pestre de, « *Héloïse*: la mort dans cette chambre », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 471-481.
- AMPRIMOZ, Alexandre L., « Survival Disguised As Metaphysics: Anne Hébert's *Héloïse* », *Waves: Fine Canadian Writing*, vol.10, n° 4, printemps 1982, p. 73-75.
- BOUCHARD, Denis, « Érotisme et érotologie, aspects de l'œuvre poétique et romanesque d'Anne Hébert », *Revue du Pacifique*, vol.1, n° 2, automne 1975, p. 152-167.
- CHADWICK, A.R., « Anne Hébert: métamorphoses lutésiennes », *Canadian Literature*, n° 109, été 1989, p. 165-170.
- CÔTÉ, Paul Raymond, « À l'abri des vivants : l'euphémisation dans *Héloïse* d'Anne Hébert », *Symposium: A Quaterly Journal in Modern Foreign Literatures*, vol. 43, n° 3, automne 1989, p. 172-183.
- COUILLARD, Marie, « Écrire et vivre au Québec des femmes: impressions et expression d'une culture », *North Dakota Quaterly*, vol. 52, n° 3, été 1984, p. 87-99.
- HAMEL Réginald, Paul WYCZINSKI et John HARE, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, art. « Hébert, Anne ». Montréal, Fidès, 1976, p. 344-349.
- FORTIN, Marcel, « La réception critique de l'œuvre de Anne Hébert: histoire d'une célébration », *Littératures*, n° 2, 1988, p. 89-114.
- GREEN, Mary Jean, « The Witch and the Princess : The Feminin Fantastic in The Fiction of Anne Hébert », *American Review of Canadian Studies*, vol. 15, n° 2, 1985, p. 137-146.
- JANNELLE, Claude, « *Héloïse* ou la séduction du vamp... », *Solaris*, vol. 34, février 1980, p. 12-13.
- MARCOTTE, Gilles, « Anne Hébert et la sirène du métro », *L'Actualité*, juin 1980, p. 82-83.
- MILCENT, Sophie, « Le personnage fantastique féminin : survivance d'un stéréotype. Étude comparée de *Hécate et ses chiens* de Paul Morand et de *Héloïse* de Anne Hébert », mémoire présenté pour le D.E.A. « Théorie et enseignement de la littérature », Université de Caen, octobre 1995, 70 f.
- PALLISTER, Janis, « Orphic Elements in Anne Hébert's *Héloïse* », *Québec Studies*, n° 5, 1987, p. 125-134.
- PATERSON, Janet M., « L'écriture de la jouissance dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 50, 1980, p. 69-73.
- POULIN, Gabrielle, « La nouvelle *Héloïse* québécoise », *Romans du pays*, Montréal, Bellarmin, 1980, p. 299-306.

ROCHAT, Denise, « *Héloïse d'Anne Hébert: une nouvelle Eurydice ?* », *Quebec Studies*, vol. 17, automne 1993/hiver 1994, p. 135-142.

SMITH, Donald (une entrevue de), « Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire », *Lettres québécoises*, hiver 1980-1981, p. 64-73.

ÉTUDES SUR LE FANTASTIQUE

Ouvrages

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Un nouveau fantastique. Esquisse sur les métamorphoses d'un genre*, Lausanne, l'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque fantastique », 1977, 103 p.

BESSIERE, Irène, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974, 256 p.

CAILLOIS, Roger, *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Corti, 1966, 153 p.

DUMOULIÉ, Camille, *Cet obscur Objet du désir. Essais sur les amours fantastiques*, Paris, l'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1995, 155 p.

FABRE, Jean, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992, 517 p.

MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, 160 p.

MARIGNY, Jean, *Le Vampire dans la littérature anglo-saxonne* (2 vol.), Paris et Lille, Diffusion Didier érudition et Atelier national de reproduction des thèses, 1985, 814 p.

MARIGNY, Jean, *Sang pour sang. Le Réveil des vampires*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte », 1993, 144 p.

RICHTER, Anne, *Le Fantastique féminin. Un art sauvage*, Bruxelles, éditions Jacques Antoine, 1984, 115 p.

STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », n° 907, 1990, 128 p.

THAON, Michel, Gérard KLEIN, Jacques GOIMARD et COLL., *Science-fiction et psychanalyse. L'Imaginaire social de la science-fiction*, Paris, Bordas Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1986, 243 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1970, 188 p.

VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1965, 313 p.

VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, P.U.F., coll. « que sais-je? », 1974, 127 p.

Articles

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, n° 2, mai 1971, p. 103-118.

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », *Littérature*, n° 8, mai 1972, p. 3-23.

BOZZETTO, Roger, « Le fantastique moderne », *Europe*, n° 611, 58^e année, mars 1980, p. 57-64.

BOZZETTO, R., A. CHAREYRE-MEJAN, P. et R. PUJADE, « Penser le fantastique », *Europe*, n° 611, 58^e année, mars 1980, p. 26-31.

FABRE, Jean, « Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature », in *La Littérature fantastique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, « Cahiers de l'hermétisme », 1991, p. 44-55.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », *L'Inquiétante étrangeté et autres essais.*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1985 (c1933), p. 213-268. Traduit de l'allemand par Bernard Féron.

LAFFERIERRE, Angèle, « Les images de la féminité dans l'*Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle* de Maurice Émond », *Les Voix du fantastique québécois*, sous la direction de Maurice Émond, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1990, p. 61-79.

MILNER, Max, « À quoi rêvent les vampires ? », *Revue des sciences humaines*, Lille III, tome LIX, n° 188, octobre-décembre 1982, p. 117-137.

MOLINO, Jean, « Trois modèles d'analyse du fantastique », *Europe*, n° 611, 58^e année, mars 1980, p. 12-26.

MOLINO, Jean, « Le fantastique entre l'oral et l'écrit », *Europe*, n° 611, 58^e année, mars 1980, p. 32-40.

ÉTUDES CONSACRÉES À LA THÉORIE

Ouvrages

AMOSSY, Ruth et Elisheva ROSEN, *Les Discours du cliché*, Paris, éditions SEDES CDU réunis, 1982, 151 p.

- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 268 p.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, 306 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *La Transparence du mal. Essais sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1990, 180 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque des sciences humaines, 1976, 343 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, 236 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1983, 273 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'Autre par lui-même. Réhabilitation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1987, 90 p.
- BEDRINES, N., R. LILENSTEIN et C.R. TOUATI, *Idées reçues sur les femmes*, Paris, Hier et demain, 1978, 189 p.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du Stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1994, 160 p.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, 1100 p.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992, 200 p.
- DARDIGNA, Anne-Marie, *Les Châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Maspéro, « Petite collection Maspéro », 1981, 334 p.
- DELCROIX, M. et F. HALLYN, *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987, 391 p.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1994, 375 p.
- DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, P.U.F., coll. « SUP-Initiation philosophique », 1968, 126 p.
- ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 140 p.
- ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1985, 90 p.
- FRANZ, Marie-Louise (von), *La Femme dans les contes de fées*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1993, 298 p.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 468 p.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: Hystory, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1995, 268 p.
- IMBERT, Patrick, *Roman québécois contemporain et clichés*, éditions de l'Université d'Ottawa, cahiers du C.R.C.C.F., n° 21, 1983, 186 p.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1983, 313 p.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, 108 p.
- MILOT, Pierre, *Pourquoi je n'écris pas de récits postmodernes*, Montréal, Liber, 1994, 140 p.
- PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, les presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.
- PAULHAN, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, N.R.F., coll. « Idées », 1941, 249 p.
- PEYLET, Gérard, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, Paris, Librairie Vuibert, coll. « Thémathèque lettres », 1994, 171 p.
- PIERSENS, Michel, *Savoirs à l'oeuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, 185 p.
- PROTÉE *Théories et pratiques sémiotiques*, « Le Lieu commun », Université du Québec à Chicoutimi, vol. 22, n° 2, printemps 1994, 128 p.
- ROUSSET, Jean, *Leurs Yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981, 216 p.
- SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1994, 99 p.
- SCARPETTA, Guy, *L'Artifice*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1988, 314 p.
- SCARPETTA, Guy, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1996, 341 p.
- TREMBLAY, Victor-Laurent, *Au Commencement était le mythe*, Ottawa, les presses de l'Université d'Ottawa, 1991, 362 p.
- ZYLBERBERG, Jacques (sous la dir. de), *Masses et postmodernité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, 237 p.
- ZIMA, Pierre V., *La Déconstruction. Une critique*, Paris, P.U.F., coll. « Philosophie », 1994, 128 p.

Articles

- AMOSSY, Ruth, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, n° 73, 1989, p. 29-46.
- CHÉNETIER, Marc, « Est-il nécessaire d'"expliquer le postmodern(ism)e aux enfants?" », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, été 1994, p. 11-27.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282-296.
- DALY, Pierre, « Mythologie de l'amour : d'Héloïse et Abélard à Rousseau », Colloque de Cerisy, *Le Mythe et le mythique*, cahiers de l'Hermétisme, Paris, Albin Michel, 1987, p. 193-202.
- GAILLARD, Françoise, « Le réenchantement du monde », Colloque de Cerisy, *Le mythe et le mythique*, cahiers de l'Hermétisme, Paris, Albin Michel, 1987, p. 50-64.
- HALLYN, Fernand, « Le microcosme ou l'incomplétude de la représentation », in *Onze études sur la mise en abyme*, Romanica gandensia XVII, Gand, Rijksuniversiteit te Gent, 1980, p. 183-192.
- HAMON, Philippe, « Texte et idéologie », *Poétique*, n° 49, 1982, p. 105-125.
- HUTCHEON, Linda, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, n° 29, 1977, p. 90-106.
- HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire et parodie », *Poétique*, n° 46, avril 1981, p. 140-155.
- JENNY, Laurent, « Structure et fonction du cliché », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 495-517.
- KIBEDI VARGA, A., « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 3-22.
- LYOTARD, Jean-François, « Esquisse d'une économie de l'hyperréalisme », in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1973, p. 99-106.
- LYOTARD, Jean-François, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, n° 419, avril 1982, p. 357-367.
- MADOU, Jean-Pol, « Le signe et le simulacre. Introduction à l'œuvre de Pierre Klossowski », *Cahiers internationaux du symbolisme*, nos 27-28, 1975, p. 145-165.
- MICHAUD, Ginette, « Récits postmodernes? », *Études françaises*, vol. 21, n° 3, 1985-1986, p. 67-88.
- PATERSON, Janet M, « Le postmodernisme québécois », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, été 1994, p. 77-88.

PLANTIN, Christian, *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, 522 p.

RICARDOU, Jean, « La population des miroirs », *Poétique*, n° 22, 1975, p. 196-226.

RIFFATERRE, Michel, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4-18.

SARTILLOT, Claudette, « Mythologies déconstructives. L'esthétique d'Hélène Cixous », in *Études romanesques 2: modernité, fiction, déconstruction*, Paris, Lettres modernes, 1994, p. 123-135.

ROMANS ET NOUVELLES CONSULTÉS

BOURIN, Jeanne, *Très sage Héloïse*, Paris, La table ronde, 1980, 250 p.

CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, Garnier Flammarion, 1980 (c1772), 187 p.

CORTAZAR, Julio, *Marelle*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1979, 390 p.

GAUTIER, Théophile, *Contes fantastiques*, Paris, 10/18, 1973, 251 p.

HUYSMANS, Yoris Karl, *Là-bas*, Paris, Plon, Le livre de poche classique, [s.d.], c1891, 283 p.

ROLLIN, Jean, *Les deux Orphelines vampires*, [s.l.], Fleuve noir, coll. « Angoisses », 1993, 187 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2419 et 2420, 1993 (c1761), 549 et 573 p.

PIEYRE DE MANDIARGUES, André, *Le Musée noir*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », n° 237, c1946, 305 p.

PIEYRE DE MANDIARGUES, André, *Sous la Lane*, Paris, N.R.F., Gallimard, coll. « Le chemin », 1976, p. 141-157.

PIEYRE DE MANDIARGUES, André, *Tout disparaîtra*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2060, 1987, 215 p.

SHERIDAN LE FANU, Joseph, *Carmilla*, Paris, Marabout/fantastique, [s.d.], c1861, 154 p. Traduction de Jacques Papy.

STOKER, Bram, *Dracula*, Verviers (Belgique), Marabout/Fantastique, éditions Gérard et C°, 1963 (c1897), 507 p. Traduction de Lucienne Molitor.

WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Stock, coll. « Le livre de poche », [s.d.], c1891, 280 p.